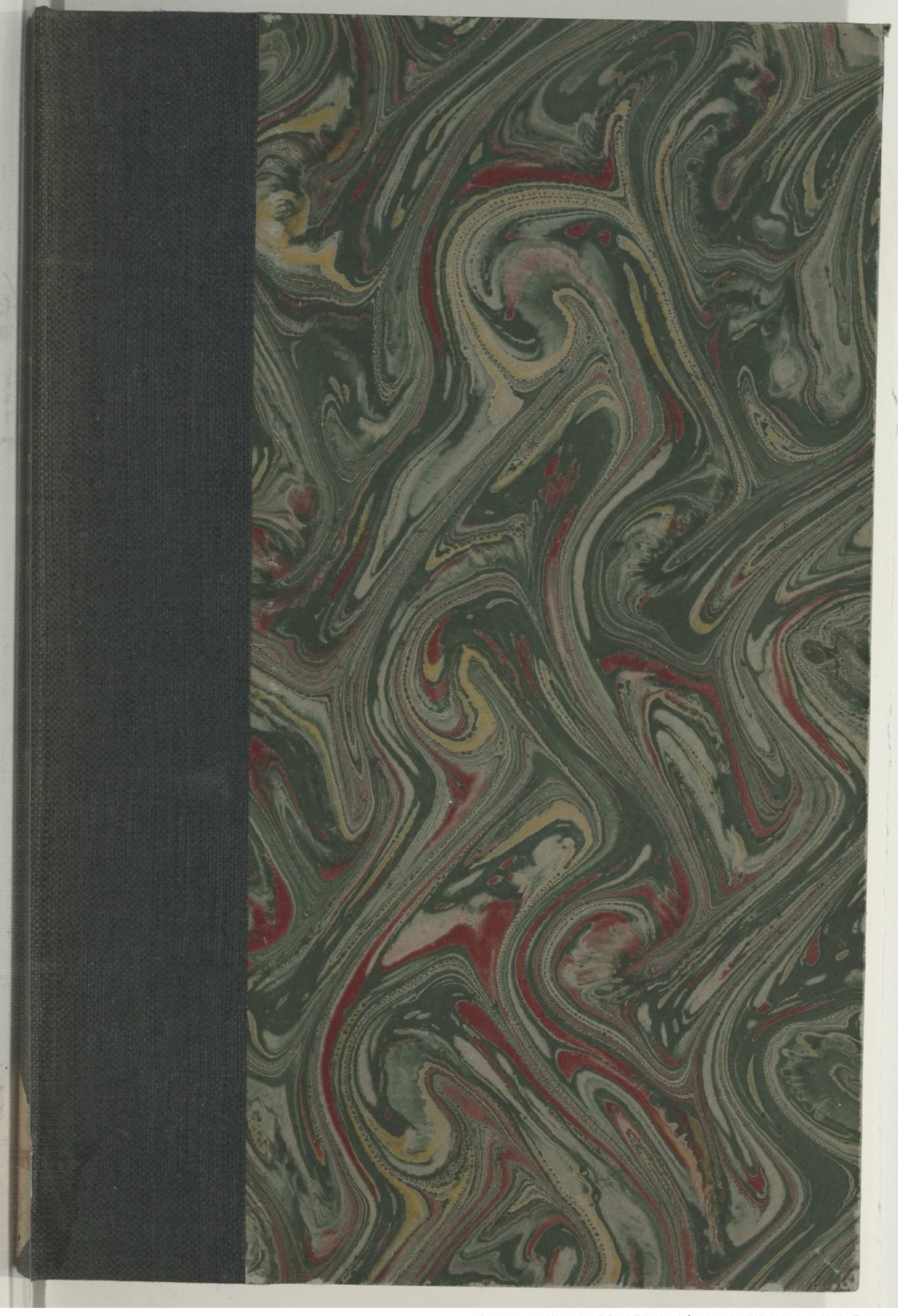


Les Arts décoratifs en Espagne au moyen âge et à la Renaissance, par le Bon Ch. Davillier


BnF Gallica







BIBLIOTHÈQUE DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

LES

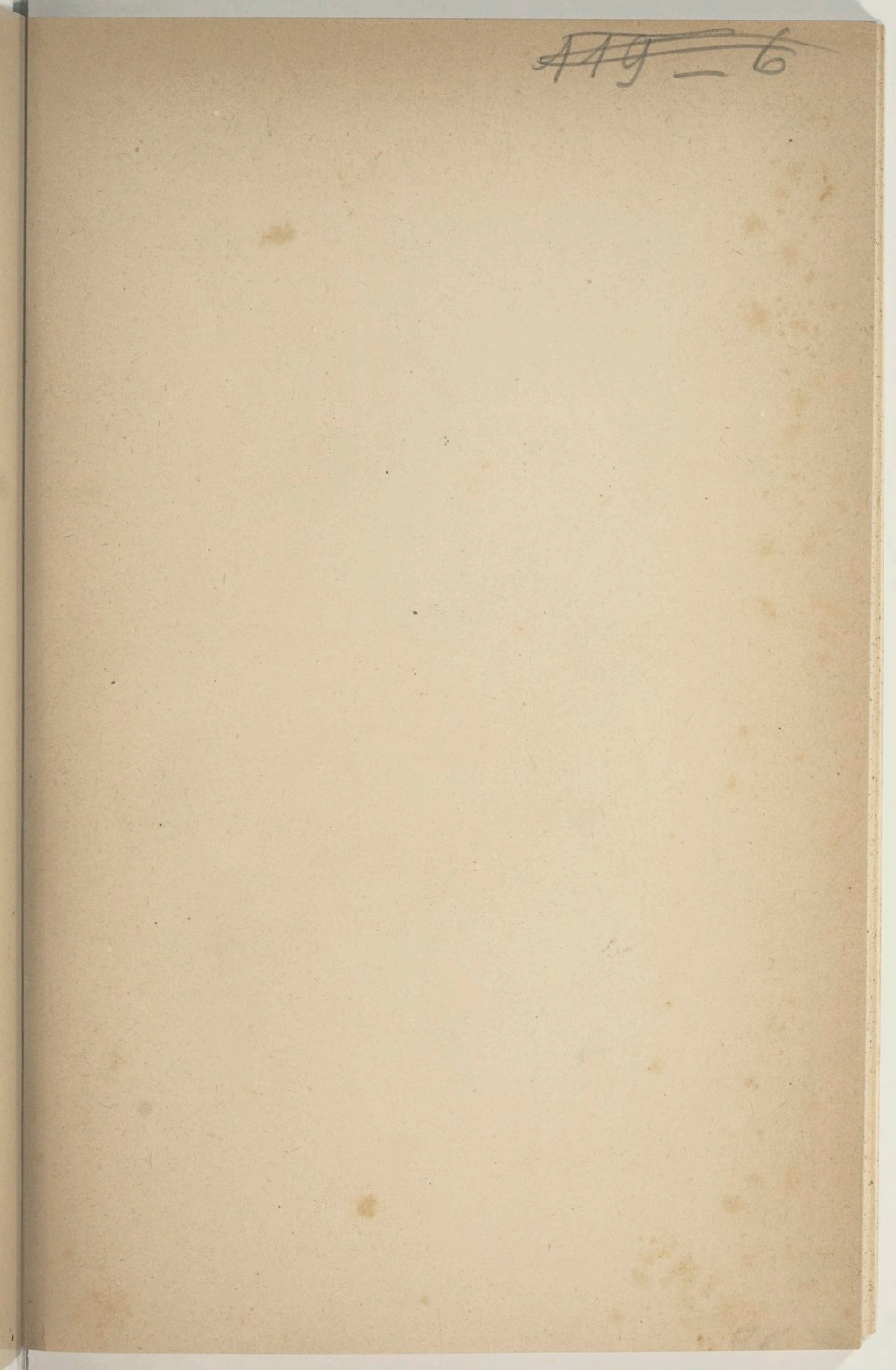
ARTS DÉCORATIFS
EN ESPAGNE

AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

PAR

LE BARON CH. DAVILLIER

PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, RUE SAINT-BENOIT
1879


~~449~~ – 6

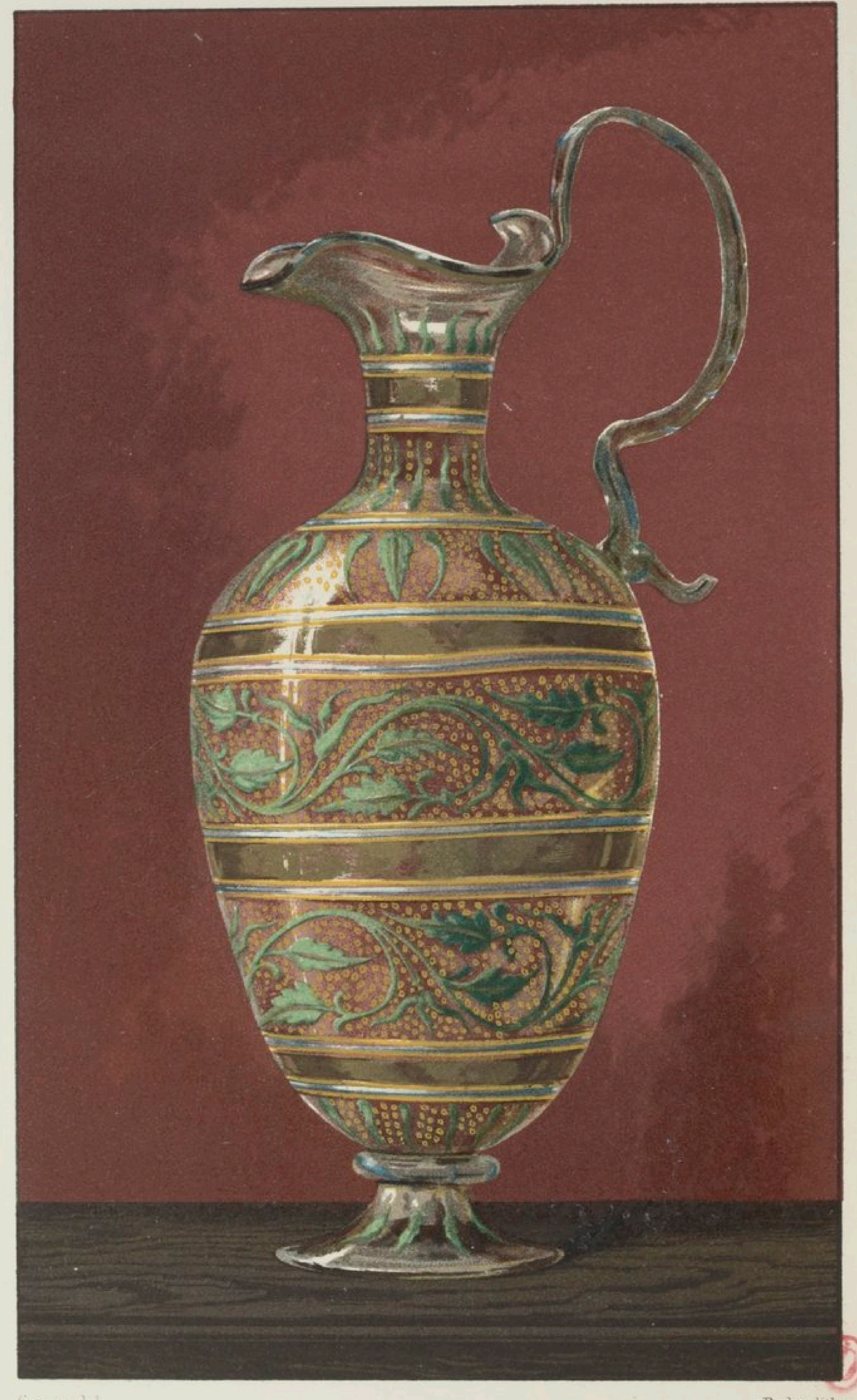
LES

ARTS DÉCORATIFS

EN ESPAGNE

AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

ÉDITION TIRÉE A PETIT NOMBRE



Garcia del. Pralon lith.

AIGUIÈRE DE VERRE ÉMAILLÉ ET DORÉ
(BARCELONE XVIᵉ SIÈCLE)
Collection de Mr le Bon Davillier.

Imp. Lemercier & Cie Paris. A. Quantin, Editeur.

LES

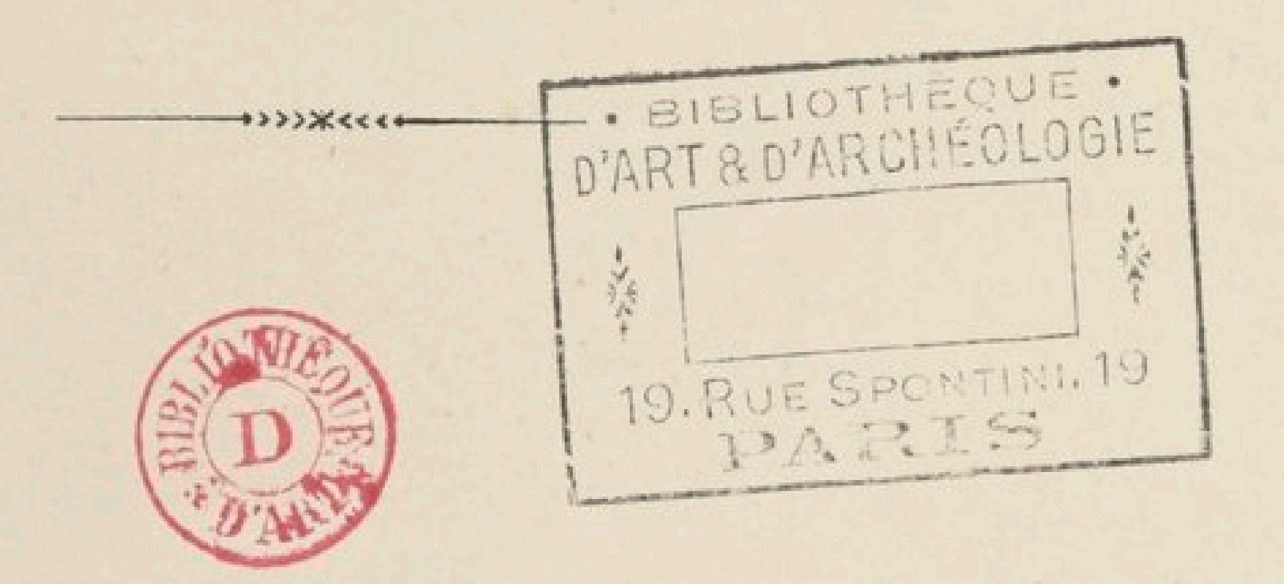
ARTS DÉCORATIFS

EN ESPAGNE

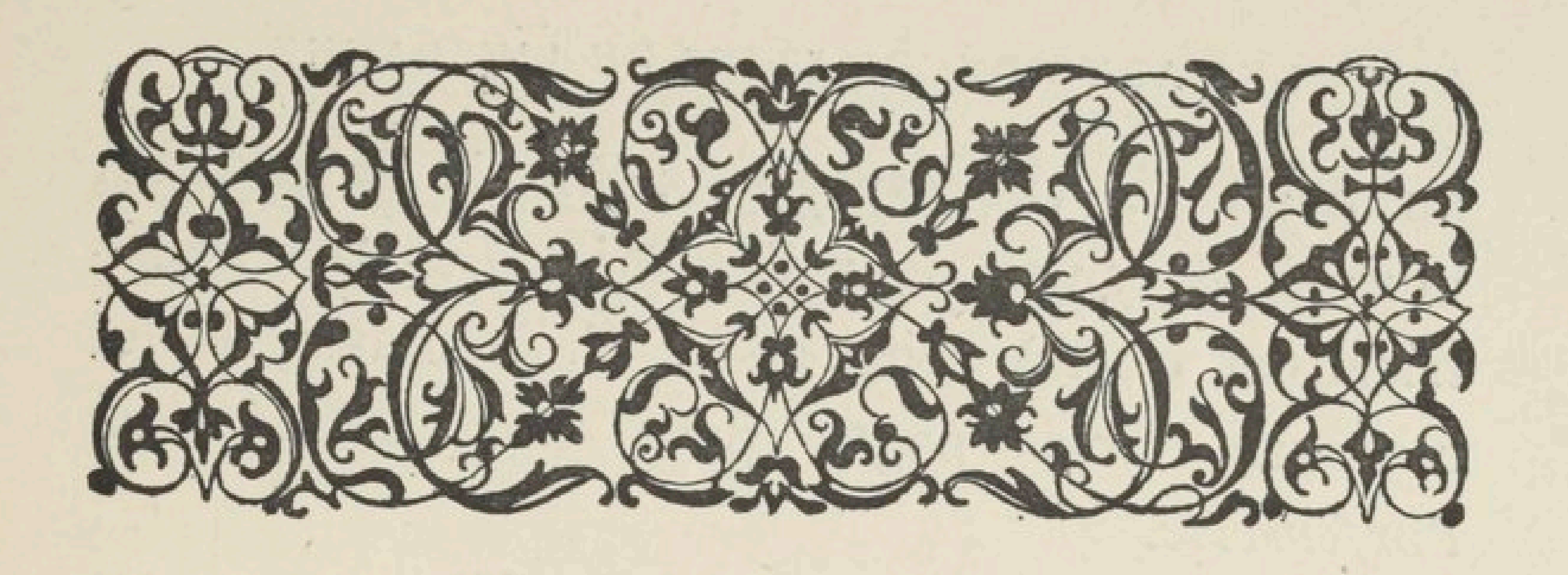
AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

PAR

LE BARON CH. DAVILLIER



PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, RUE SAINT-BENOIT
1879



L'ESPAGNE

A

L'EXPOSITION DU TROCADÉRO

EN 1878

I

ORFÉVRERIE

Les orfévres visigoths. — L'orfévrerie chez les musulmans d'Espagne. — Rareté des objets d'or et d'argent espagnols antérieurs au XIVe siècle. — Le calice de Pelagius. — Un reliquaire fait en Catalogne au XVe siècle. — Bijoux d'or émaillé.



C'EST par l'orfévrerie que nous commencerons cette étude sur les anciens arts décoratifs de l'Espagne. Si l'on excepte les belles couronnes visigothes trouvées à Guarrazar, près Tolède, l'histoire de cet art si intéressant n'a pas encore été faite

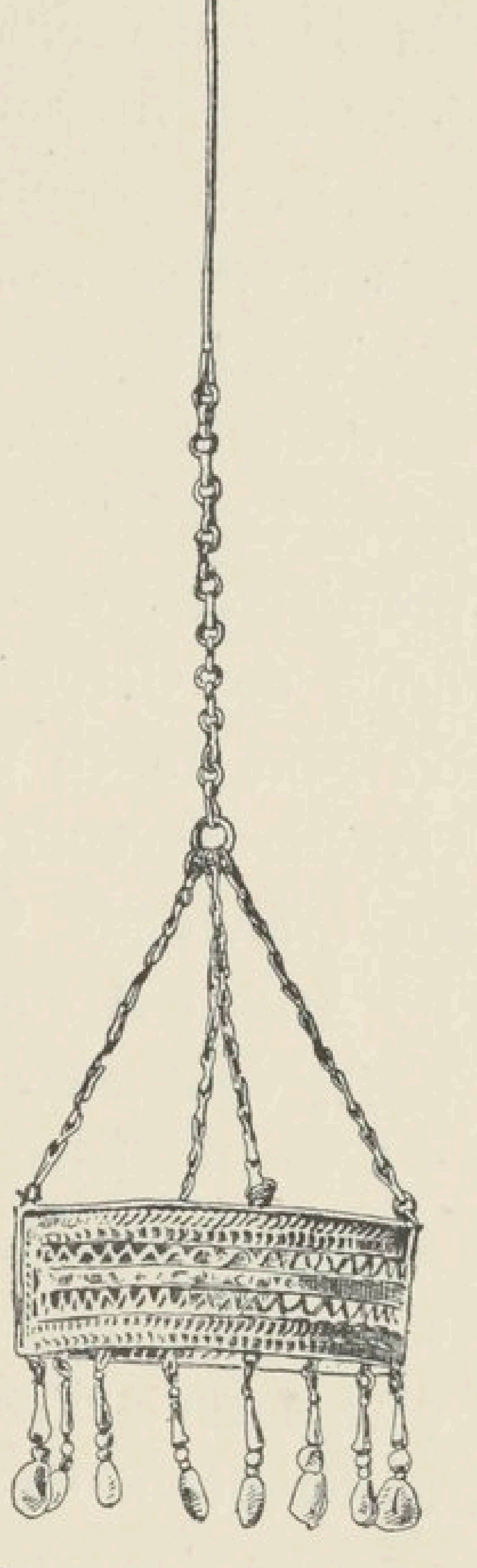
au point de vue espagnol : M. J. Labarte est muet à ce sujet dans l'*Histoire des Arts industriels*, et c'est à peine si M. F. de Lasteyrie lui consacre trois pages dans son *Histoire de l'orfévrerie.*

Tout a été dit sur les huit belles couronnes d'or du musée de Cluny, découvertes en 1858 au lieu dit *las Huertas de Guarrazar.* On connaît moins les objets analogues trouvés deux ans plus tard au même endroit, et que possède la *Real Armería* de Madrid. Ces objets sont décrits dans une intéressante publication de M. José Amador de los Rios, qui les attribue à un art particulier, appelé par lui *látino-bisantino.* Ils se composent de deux couronnes, d'une croix et de quelques fragments, dont le travail est à peu près le même que celui des pièces du musée de Cluny, mais un peu antérieur. Une des couronnes porte le nom du roi Svintila, et l'autre a été offerte à saint Étienne par l'abbé Theodosius, comme le montre l'inscription : OFFERET MVNVSCVLVM SCO STEPHANO THEODOSIVS ABBAS. La croix porte également une inscription, qui prouve qu'elle a été offerte par l'évêque Lucetius.

Les rois visigoths d'Espagne étaient grands amateurs d'orfévrerie, et leurs libéralités en faveur des églises étaient considérables ; elles

consistaient principalement en couronnes d'or. Cependant beaucoup d'autres objets ont été trouvés à Guarrazar, notamment des encensoirs, des vases d'or et d'argent, des chaînes ou colliers, et d'autres objets encore, parmi lesquels on cite une colombe d'or de grandeur naturelle, ornée de pierres précieuses. Malheureusement beaucoup de ces objets ont été jetés au creuset par des orfévres de Tolède.

Lorsque les Arabes s'emparèrent de Tolède, en 712, ils furent étonnés de la richesse du butin en pièces d'orfèvrerie. Un historien arabe porte jusqu'à cent soixante-dix le nombre des couronnes d'or dont s'empara Tharik ; un autre parle d'une énorme quantité de vases d'or et d'argent. La salle espagnole du Trocadéro ne nous a montré aucun spécimen d'orfévrerie visigothe, mais on a exposé



Couronne votive visigothe trouvée à Guarrazar. (Real Armeria de Madrid.)

dans la section française quelques bagues d'or et des fragments d'une couronne, trouvés il n'y a pas longtemps à Guarrazar.

Les Arabes d'Espagne montrèrent également, dès le commencement de leur domination, un goût très vif pour l'orfévrerie. Les récits que font leurs auteurs au sujet des richesses amassées dans la mosquée de Cordoue et dans les palais des khalifes sont vraiment extraordinaires, et donnent l'idée d'un luxe inouï, à part quelques exagérations évidentes. Cordoue fut le premier centre, et le plus important. La cathédrale de Gerona possède un très beau coffret d'argent de ce genre, orné d'arabesques et de caractères coufiques, exécuté au xe siècle par un orfévre de Cordoue, dont il porte le nom. Le *Museo Arqueológico* de Madrid en possède deux, également en argent.

L'art de nieller sur argent était pratiqué par les Arabes d'Espagne dès le xe siècle, si ce n'est plus tôt. Ils ornaient quelquefois d'élégantes montures d'argent niellé leurs coffrets d'ivoire. La cathédrale de Narbonne en possède un qui a été fait dans la ville de Cuenca, comme l'apprend une inscription qu'il porte; il en existe deux du même genre au musée de South Kensington; enfin nous en avons exposé un dans la section française du Trocadéro.

Les Arabes de Cordoue étaient également fort habiles dans l'art de travailler le filigrane ; la tradition en est encore conservée dans cette ville, ainsi qu'à Malaga.

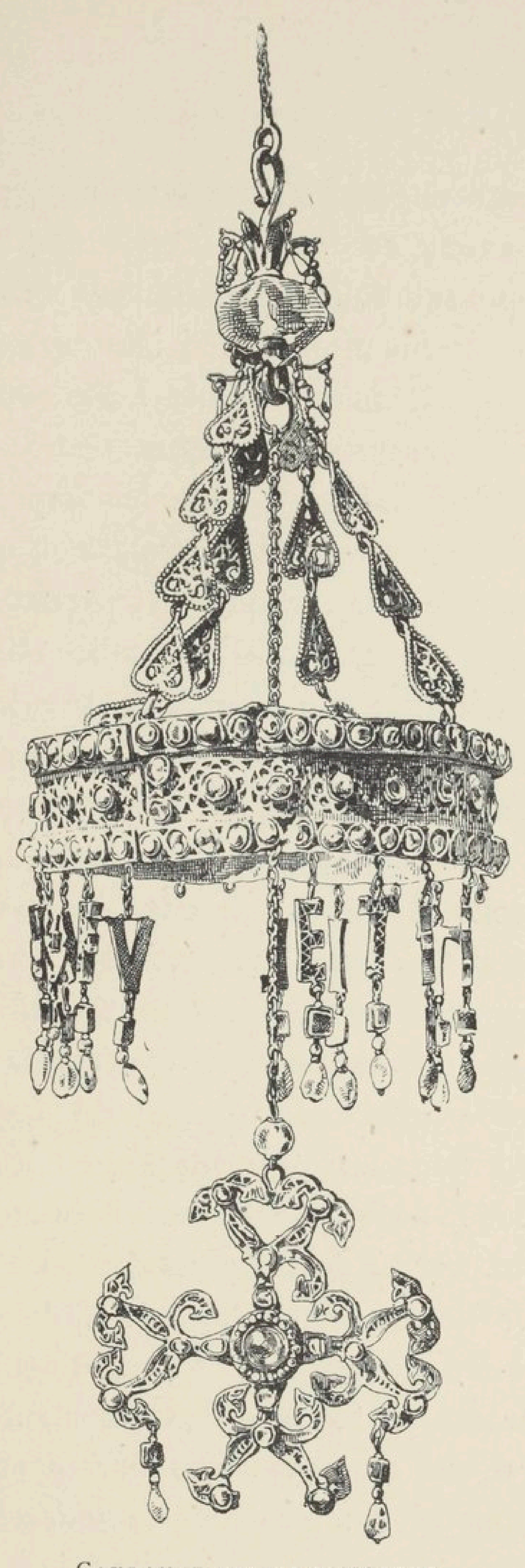
Les orfévres de Grenade n'étaient pas moins habiles que ceux de Cordoue. A défaut d'objets de ce genre, la salle espagnole renfermait quelques dessins empruntés à un ouvrage projeté de M. Gongora, inspecteur des antiquités de Grenade, et représentant divers morceaux d'orfévrerie trouvés dans cette province. Mieux encore : nous avons vu dans la salle orientale un curieux bracelet exposé par M. Stanislas Baron, et trouvé près de Grenade ; il est d'une dimension énorme, et formé d'une mince plaque d'or ornée d'arabesques; l'intérieur a été rempli d'une pâte assez dure, composée de résine.

Les femmes de Grenade portaient au xve siècle, au dire d'un écrivain de cette époque, le luxe des bijoux jusqu'à la folie ; elles aimaient à se couvrir, comme aujourd'hui encore les femmes moresques, de bracelets, de colliers, de bagues, d'amulettes. Après la défaite des Mores d'Espagne par Don Juan d'Autriche, les *Moriscos* — c'est le nom qu'on donnait à ceux qui étaient restés dans le pays — portaient encore des amulettes ou talismans, et une ordonnance de 1525 leur en défendit l'usage.

Les Mores de Grenade montraient également un grand luxe dans leurs armes, et notamment dans les épées. Celle donnée par le duc de Luynes au Cabinet des médailles est un vrai chef-d'œuvre d'orfévrerie, orné de filigrane et d'émaux cloisonnés de la plus grande finesse ; car les orfévres mores étaient d'une habileté merveilleuse dans l'art de l'émail.

Après la conquête arabe, l'orfévrerie fut également pratiquée dans les provinces qui avaient échappé au joug musulman. Les princes et les grands personnages suivirent l'exemple des Visigoths en offrant aux églises et aux couvents de nombreux objets d'or et d'argent, mais surtout des couronnes. Le P. Florez cite dans son *España Sagrada* de nombreux documents qui montrent que l'usage d'offrir des couronnes était encore fréquent au XIIe siècle. La cathédrale d'Oviedo possède deux croix d'or, précieux monuments des Xe et XIe siècles, portant l'empreinte de la tradition visigothe : l'une connue sous le nom de *Cruz de los Angeles*, et l'autre sous celui de *Cruz de la Victoria*.

Nous avons dit que l'Espagne ne nous a envoyé aucune pièce d'orfévrerie. Heureusement nous en avons remarqué une très intéressante exposée par M. Ch. Stein dans la section fran-



Couronne votive visigothe

Trouvée à Guarrazar. Real Armería de Madrid.)

çaise : c'est un calice d'argent accompagné de sa patène gravée, et dont le nœud est orné des animaux qui symbolisent les quatre évangélistes. L'inscription suivante, gravée autour du pied, montre son origine espagnole : PELAGIVS ABBAS ME FECIT AD HONOREM SCI IACOBI APLI.

Le nom de *Pelagius*, dont les Espagnols ont fait *Pelayo*, appartient à la Galice et aux Asturies, et l'apôtre saint Jacques est particulièrement vénéré dans ces provinces. Le calice de M. Ch. Stein est d'autant plus précieux que les pièces d'orfévrerie de cette époque sont rares, même en Espagne; celles des XIIIe et XIVe siècles n'y sont pas non plus en grand nombre.

Nous nous bornerons à citer, parmi ces dernières, un *faudesteuil* d'argent doré que possède la cathédrale de Barcelone, et qui fut fait, suivant une tradition fort vraisemblable, vers l'année 1400 pour Martin Ier d'Aragon. Cette pièce, que nous croyons unique en son genre, est exécutée avec une grande habileté, dans le style architectural de l'époque.

L'orfévrerie du XVe siècle, au contraire, abonde en Espagne, surtout les pièces d'église. Celles qu'on rencontre le plus fréquemment sont les ostensoirs ou *custodias*, ordinairement de très grande dimension : plusieurs cathédrales en pos-

sèdent qui ont près de deux mètres de haut. Au milieu du grand ostensoir on en plaçait un autre qu'on portait à la main, et qu'on appelait *custodia de mano.*

La vitrine de M. Odiot, dans la partie française du Trocadéro, nous a offert un spécimen intéressant d'une pièce d'église qu'on peut placer au commencement du XVI[e] siècle, bien qu'elle soit de style gothique ; mais la Renaissance commença tard en Espagne. Nous voulons parler d'un autre calice d'argent doré, également avec sa patène; c'est un type caractéristique du style espagnol à cette époque, style qui ne manque pas d'analogie avec celui des belles pièces d'orfévrerie portugaises exposées au Champ de Mars en 1867. Le nœud est à huit pans avec un nombre égal de statuettes d'apôtres placées dans des niches, et qui ont pour fond des émaux translucides alternativement bleus et verts. Ces figures sont trop courtes, défaut très commun chez les artistes espagnols de cette époque. Au-dessous du nœud est placé un clayonnage imitant l'osier, genre d'ornement dont nous avons vu d'autres exemples en Espagne.

M[me] Boiss a exposé une autre pièce intéressante, également espagnole, et d'une date un peu plus ancienne : c'est un reliquaire de cuivre

doré qui a la forme d'une haute lanterne à jour, et qui était destiné à soutenir le bras du bienheureux Benoît, abbé de Ripoll.

Ce reliquaire fut exécuté en 1459 pour Bice, abbé du monastère de cette petite ville de la Catalogne.

C'est ce que nous apprend l'inscription suivante, épargnée sur un fond champlevé :

HOC OP. FCM. FVIT P. BICE ABBIS DE RIPOL
ANNO DNI MCCCCLVIIII.

Enfin, dans la salle Basilewski, si riche en orfévrerie du moyen âge, citons une belle crosse émaillée qui présente un exemple, assez fréquent en Espagne, du mélange du style gothique avec celui de la première Renaissance, appelé dans le pays *plateresco* (du mot *platero*, orfévre).

Les *plateros* espagnols, organisés en *gremios* ou corporations avant le XIVᵉ siècle, étaient d'habiles émailleurs, et connaissaient également le travail du nielle. Barcelone, Tolède, Valladolid, Séville, étaient particulièrement renommées pour l'habileté de leurs orfévres. Ceux de Barcelone se distinguaient surtout pour leurs petits bijoux d'or émaillé : pendants de cou, médaillons, enseignes, etc. Le trésor de Notre-Dame del Pilar de Saragosse, vendu publiquement en 1870,

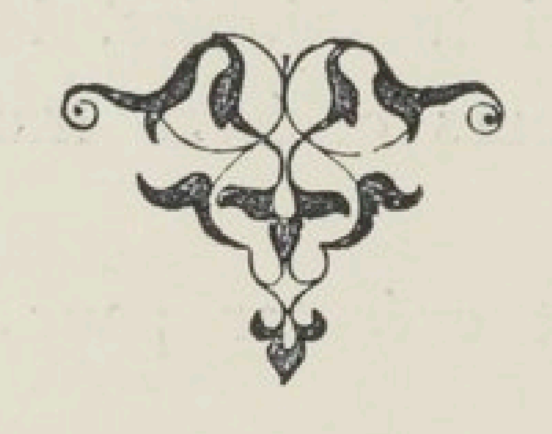
renfermait une véritable collection de ces bijoux, dont un bon nombre furent achetés par le musée de South Kensington. Quelques bijoux du même genre ont été exposés dans la section française du Trocadéro. On les attribue assez souvent à l'Allemagne ou à l'Italie, mais des dessins de maîtrise au nombre de plusieurs centaines, appartenant à la corporation des orfévres de Barcelone, permettent de les restituer à l'Espagne. Nous avons fait reproduire un bon nombre de ces dessins, et nous les donnons, avec de nombreux documents inédits, dans un travail qui paraîtra peu de temps après cet article [1]. Nous faisons connaître dans ce volume un grand nombre de *plateros* espagnols qui ont exécuté des travaux très importants et qui durent égaler, sinon surpasser, les Arphe, célèbre famille d'orfévres, dont le plus connu, Juan, qu'on a surnommé le « Cellini espagnol », a publié dans le dernier tiers du XVIe siècle plusieurs ouvrages sur son art. Nous avons trouvé aussi, dans des archives jusqu'ici inexplorées, les noms et les dessins de plusieurs orfévres français établis en Espagne.

Philippe II fit exécuter pour l'Escurial une

1. *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne au moyen âge et à la Renaissance.* Paris, A. Quantin, 1 vol. in-4°.

quantité énorme d'objets d'or et d'argent. Vers la fin de son règne, l'orfévrerie espagnole était déjà en pleine décadence. Au XVIIe siècle, le mauvais goût fit des progrès rapides : c'est de cette époque que datent les lourdes pièces d'argenterie que Mme d'Aulnoy remarquait chez les grands d'Espagne, et qui n'avaient guère de prix que par leur poids.

Au siècle suivant, le style *churrigueresco* — c'est le nom qu'on donne en Espagne au style baroque — triomphait en orfévrerie comme en architecture. Cette influence fut doublement fatale : « Il y eut beaucoup d'orfévres, dit le voyageur Ponz, qui au moyen de leurs sottes inventions et de leurs innovations ridicules, surent discréditer et envoyer à la Monnaie, où elles furent fondues, des pièces merveilleuses, couvertes d'ornements et de bas-reliefs, et qu'ils détruisaient eux-mêmes... »





II

ARMES ET ARMURES

L'épée et l'escrime. — Peintres escrimeurs. — Envois de la « Real Armeria » de Madrid. — L'épée de Charles-Quint. — L'armure et la salade de Bordil. — Armures attribuées à Alphonse d'Aragon et à Christophe Colomb. — Les « rejeros » — espagnols aux xve et xvie siècles.



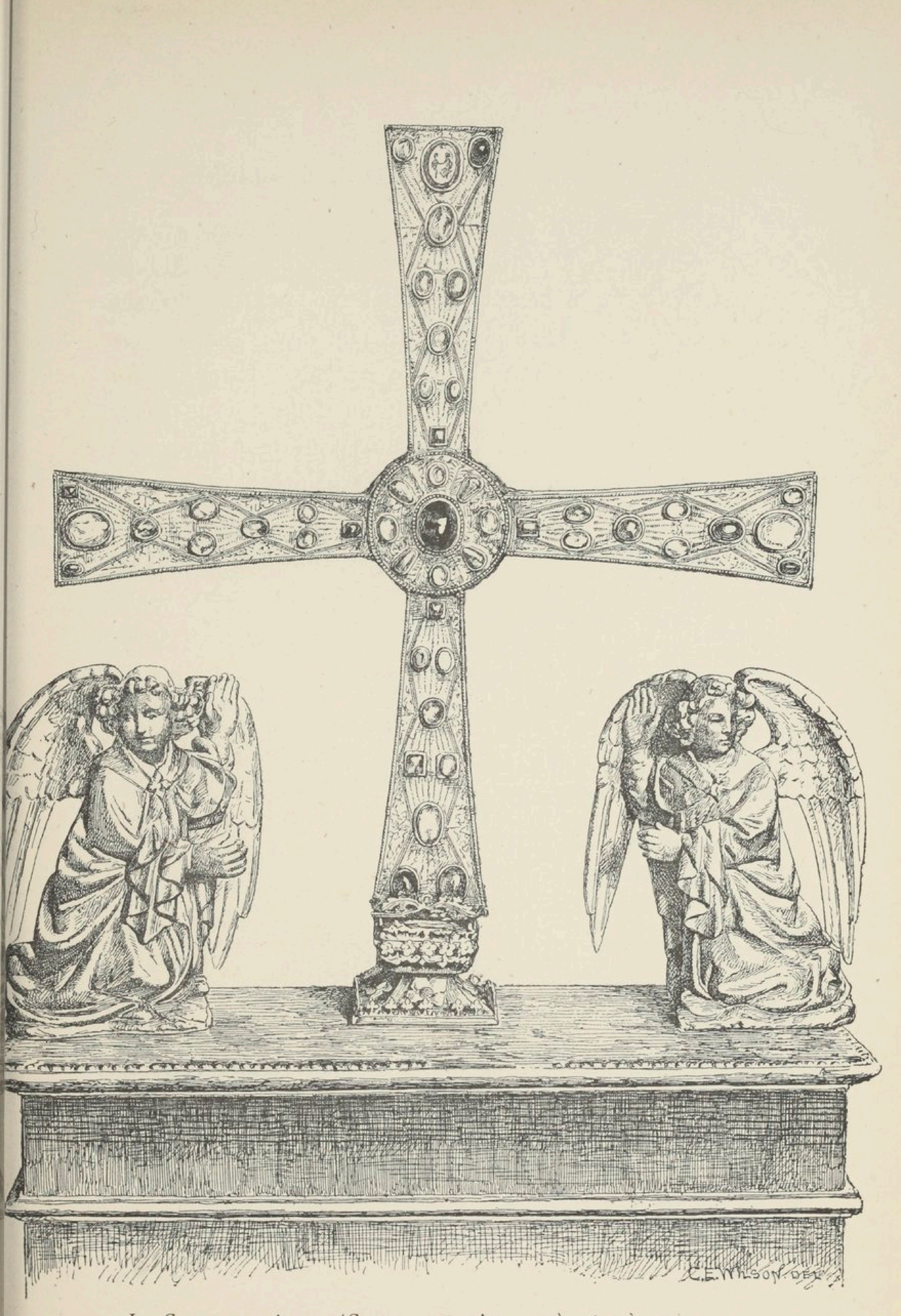
'Espagne semble avoir été de tout temps le pays par excellence des armes et du fer. Une de ses rivières était renommée pour la trempe — *armorum temperator*, et un auteur latin vantait le *cultrum toledanum*. Les épées de Tolède, déjà fameuses avant d'avoir été tant célébrées par le romantisme de 1830, n'étaient pas les seules dont l'Espagne se glorifiât : bien d'autres villes avaient des *espaderos* renommés, qui étaient organisés en corporations ; les règlements de

celles de Séville et de Barcelone sont très intéressants ; cette dernière ville exportait des armes en Italie et ailleurs. On sait que Rabelais cite les épées *valentiannes* et les poignards *saragossoys :* une belle lame du *Museo Arqueológico* de Madrid porte le nom de *Çaragoça.* Nous pourrions citer Toloseta, San Clemente, etc., qui fabriquaient des lames renommées.

La passion de l'épée est très ancienne en Espagne. Pedro de Medina raconte qu'en 1525 François Ier, voyant dans ce pays des adolescents sans barbe qui portaient tous l'épée, s'écria : « Oh ! bienheureuse Espagne, qui enfante et élève les hommes tout armés ! — *O bien aventurada España, que pare, y cria los hombres armados !* »

L'Espagne est peut-être le pays qui compte le plus de livres d'escrime, à commencer par la *Philosophia de las armas,* écrite par Carranza, un *escrimeur* qui, comme notre Sainct-Didier, connaissait tous les « secrets de l'espée ». Cet ouvrage fut suivi de beaucoup d'autres du même genre, inconnus chez nous pour la plupart, et qui traitent de la *nobleza,* des *grandezas,* de la *destreza,* etc., de l'épée. Il y a là toute une révélation à faire au point de vue bibliographique.

Particularité intéressante à noter : un assez



La Croix des Anges (Cruz de los Angeles). Xe siècle.
(Cathédrale d'Oviedo.)

bon nombre d'artistes espagnols furent grands amateurs d'escrime, à commencer par Alonso Cano, qui blessa en duel un peintre de ses confrères. Quelques autres peintres, Antolinez de Séville, Juan Cano de Arévalo, Ettenhard y Abarca, ce dernier auteur de deux ouvrages sur l'escrime, étaient renommés pour leur adresse à manier l'épée. Deux autres peintres espagnols, Esteban March et Francisco de Solis, avaient des collections d'armes ; Palomino assure même que ce dernier en laissa une qui était digne d'un grand prince : *Dexo... una Armería, como pudiera un gran príncipe...*

Mais venons aux épées qui nous ont été envoyées par la *Real Armería* de Madrid. Elles étaient au nombre d'une douzaine environ, dont trois seraient dignes d'entrer dans les plus belles collections, notamment celle qui a appartenu à Charles-Quint ; trop souvent les épées sont l'objet de fausses attributions, comme celles qu'on donne à Charlemagne, à Roland, au Cid, etc. ; heureusement celle-ci est parfaitement authentique.

Il est difficile d'en dire autant d'une cotte de mailles sur laquelle on avait mis le nom d'Alphonse d'Aragon, et qui était surmontée d'un petit armet du milieu du XVIIe siècle. Nous ne

sommes pas d'accord avec le *Catalogue* au sujet de cette attribution, car Alphonse le Magnanime étant mort en 1458, la différence est de deux siècles... Nous en dirons autant de l'armure attribuée à Christophe Colomb, et qui date incontestablement du XVII[e] siècle. Celle attribuée à Boabdil est des plus intéressantes ; elle peut très bien avoir été portée par le dernier roi de Grenade, du moins la cuirasse, qui est certainement moresque ; elle est ornée de rondelles de cuivre qui ne laissent pas de doutes sur son origine, et doublée d'un beau tissu frisé d'or. Le heaume placé au-dessus de cette cuirasse ne lui appartient pas, mais il est d'une grande beauté de forme, ainsi qu'un autre, placé un peu trop haut, au sommet de la panoplie où figuraient des épées à côté de quelques armes à feu.

Une superbe salade, qui passe également pour avoir appartenu à Boabdil, est absolument unique : c'est certainement la plus belle pièce de ce genre qui existe au monde. Elle rappelle, par son couvre-nuque, la forme de celle du *Chevalier de la Mort* dans la célèbre estampe d'Albert Dürer; ses ornements d'argent incrusté, composés d'entrelacs, d'arabesques et de cornes d'abondance, sont d'une grande élégance et n'ont qu'en partie le caractère moresque ; ils

nous paraissent appartenir plutôt au commencement du XVIe siècle qu'au temps de Boabdil; nous avons dit combien la Renaissance a commencé tard en Espagne.

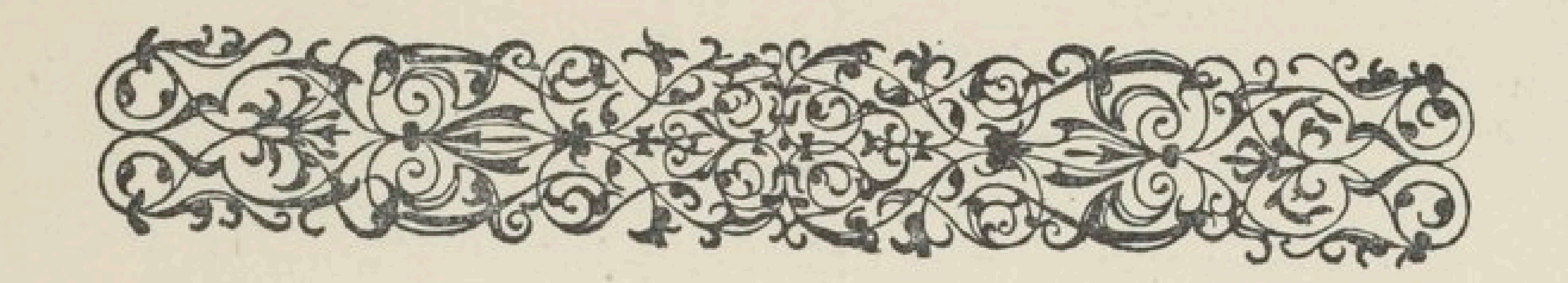
La *Real Armería* de Madrid, que nous regardons comme la plus riche collection d'armes qui existe, nous a envoyé quelques belles armures, mais non pas ses plus belles, ainsi que deux selles très remarquables, inférieures, cependant, à celles qu'elle possède en si grand nombre.

Il n'est guère de pays où le travail du fer ait été poussé si loin qu'en Espagne. Il y avait aux XVe et XVIe siècles d'habiles artistes appelés *rejeros,* qui exécutaient pour les églises des grilles de fer forgé d'un travail merveilleux. Aucun objet de ce genre n'a figuré au Trocadéro, mais on en voit en Espagne de la plus grande beauté, notamment les grilles de Pampelune, de Barcelone et d'Alcala de Henares, qui datent du XVe siècle. La dernière a été exécutée par un artiste qui était sans doute un de nos compatriotes, puisqu'il a signé son ouvrage : *Juan Frances, Maestro mayor de las obras de hierro en España.* Un amateur parisien de nos amis possède une grille à hauteur d'appui de la même époque qui pourrait bien être de ce maître *rejero,* et que nous considérons comme un des

chefs-d'œuvre du genre ; nous donnons ici un dessin très exact de cette grille, qui provient de l'ancien palais des archives de Castille.

Citons encore une très belle plaque de fer champlevée et ciselée, de la collection de M. Spitzer, où figurent les armes de Charles-Quint et la devise : PLVS OVLTRE ; nous y avons relevé une intéressante signature espagnole : SALVADOR ME FIZO.





III

SCULPTURE EN BOIS

Les artesonados arabes. — Emploi des bois résineux en Espagne. — Un sculpteur français : Philippe Vigarny. — Les entalladores au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. — Berrugette, Guillermo Doncel, Sebastiano Hernandez. — La sculpture peinte : l'Estofado. — Le san Francisco de Pedro de Mena et celui d'Alonso Cano. — Les Pasos.



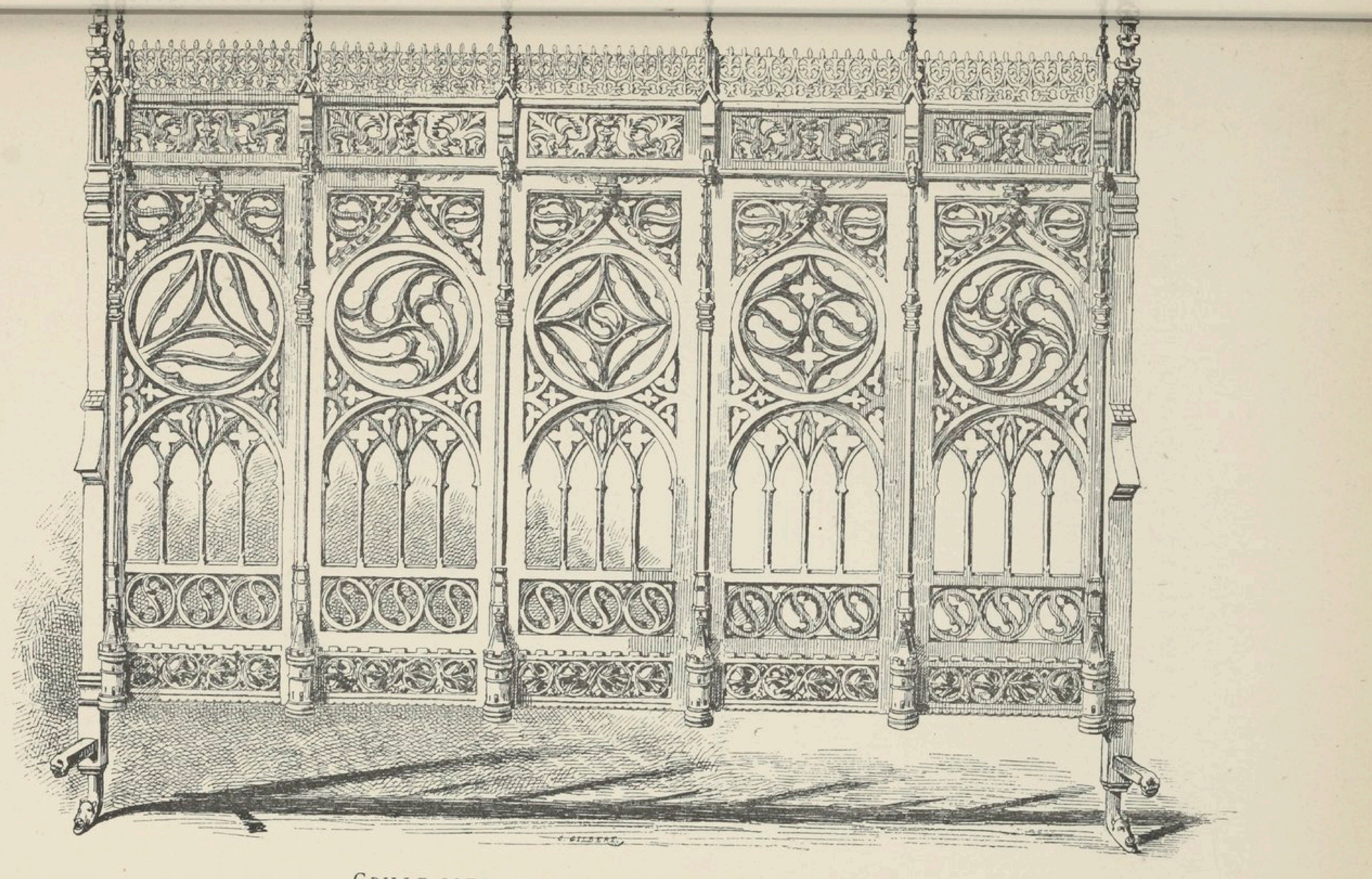
De tous les bois sculptés de la salle espagnole le plus ancien spécimen est un fragment du plafond de la mosquée de Cordoue, appartenant au *Museo Arqueológico* de Madrid. Les anciens auteurs arabes font les récits les plus enthousiastes des merveilles sans nombre que renfermait la célèbre mosquée ; ses plafonds, comme ceux de l'Alhambra de Grenade et de l'Alcazar de Séville, étaient en bois de cèdre peint et doré, présentant des reliefs très variés, et



formant les combinaisons géométriques les plus ingénieuses. Il reste encore, dans les monuments que nous venons de citer et dans plusieurs maisons particulières de Séville, de Cordoue, de Grenade, etc., des plafonds de ce genre, appelés *artesonados*, d'une conservation parfaite.

Les portes de l'Alhambra, encore en place aujourd'hui, sont d'un travail analogue et presque semblables aux portes et aux moucharabis du Caire exposés dans la salle de l'art oriental du Trocadéro. Ces portes sont composées de milliers de morceaux de bois résineux habilement encastrés, et présentant également des dessins géométriques très gracieux.

Les Arabes de Tolède ornaient également leurs mosquées et leurs palais d'élégants *artesonados*. Ils plaçaient aussi au-dessus de la porte d'entrée de leurs maisons des frises formées de plaques de bois résineux où étaient sculptés des versets du Coran. Nous avons pu sauver de la destruction, dans un de nos voyages à Tolède, quelques-unes de ces plaques, qu'on a pu voir exposées dans la salle orientale du Trocadéro, et qui sont ornées de caractères coufiques accompagnés d'élégantes arabesques. Ces plaques, dont on voit encore quelques-unes en place à Tolède, paraissent remonter au xe ou au xie siècle, et



GRILLE GOTHIQUE; SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE.
(Collection de M. le baron Davillier.)

proviennent d'une ancienne maison arabe, aujourd'hui détruite, qu'on appelait *la Casa de los Leones*.

Mais revenons aux fragments du plafond de la mosquée de Cordoue : au lieu de caractères, qui n'auraient pas été lisibles à cause de la hauteur à laquelle ils étaient placés, on y voit des arabesques assez profondément sculptées. C'est à peu près tout ce qui reste de l'ancien plafond ; il est même étonnant qu'on ait pu retrouver ce spécimen, car il y a plusieurs siècles qu'on a commencé à arracher les poutres qui soutenaient les toits. La qualité du bois les faisait rechercher par les luthiers, qui en fabriquaient des *vihuelas,* des *laudes* et autres instruments de musique. Un auteur de Cordoue qui écrivait au XVIe siècle, Ambrosio de Moralès, se plaignait déjà de ces actes de vandalisme, et estimait à plusieurs milliers de ducats la valeur du bois si malencontreusement enlevé aux plafonds de la mosquée [1].

1. La mosquée de Cordoue eut bien d'autres dégradations à subir, malgré un décret de *l'ayuntamiento,* qui menaça de mort quiconque toucherait à l'édifice, et qui n'empêcha pas la destruction d'une très curieuse chaire arabe, qu'on appelait la *silla* (siège) ou le *carro* (char) *del rey Almanzor,* et qui existait encore à la fin du XVIe siècle. *Así pereció aquella antigualla,* — ainsi périt cette antiquaille, — dit un auteur du temps après avoir raconté comment un beau jour des maçons la mirent en pièces.

L'emploi des bois résineux, très fréquent chez les Mores et chez les Arabes d'Espagne, a continué longtemps encore après leur expulsion. Les Mores *mudejares* — c'est le nom qu'on donnait à ceux qui étaient restés dans le pays — s'en servaient pour toutes sortes de travaux, notamment pour les *artesonados ;* on en voit un exemple dans la sacristie de la cathédrale de Burgos, décorée dans le style moresque, et dans bien d'autres monuments. Ces Mores *mudejares,* qui vécurent parmi les Espagnols jusqu'à leur expulsion définitive sous Philippe III, étaient en général fort habiles dans l'art de décorer les édifices, et les chapitres des cathédrales les employaient souvent : plusieurs documents des XIVe et XVe siècles, conservés dans celle de Burgos, en mentionnent un certain nombre, notamment Hali et Mahomad, ainsi qu'un certain Yunza — *Moro del Cabildo,* — More du chapitre [1].

Les bois de cèdre, de cyprès et de pin ont été également employés pour la sculpture en ronde bosse dans différentes provinces de l'Espagne. Nous connaissons une figure de cèdre

1. Citons un rare et curieux traité sur les constructions *mudejares* en bois dans le style moresque : *le Breve compendio de la Carpinteria de lo blanco, y tratado de alarifes,* par Diego Lopez de Arenas.

d'une excellente exécution, représentant une sibylle, et qui date du commencement du XVI[e] siècle. Le pin de Cuenca était particulièrement estimé (les grandes forêts qui environnaient cette ville existent encore et sont fort renommées en Espagne) ; aussi trouve-t-on dans les archives des cathédrales l'expression de *bois de Cuenca* employée pour désigner le pin. En 1544, Diego de Velasco et Francisco Manzano, *entalladores* de Tolède, s'engagent à exécuter pour la cathédrale des figures en demi-relief en « très bon bois de Cuenca » — *muy buena madera de Cuenca.* Un autre sculpteur, Catañeda, exécutait en 1565, pour la même cathédrale, un travail de *tallas de Quenca* sans nœuds ni parties résineuses, et n'étant pas venues par la rivière *(limpias de nudos y tea, y que no ayan benido por el rrio).*

Les sculpteurs du royaume de Valence employaient aussi le pin et le cyprès. On conserve à Bocairente, petite ville de cette province, un document en dialecte valencien daté de 1572, et par lequel *mestre Joseph Esteve, imaginayre,* s'oblige par-devant notaire à faire le retable de l'église « en bon bois de pin » *(de bona fusta de pi).* Le sculpteur valencien doit exécuter en outre « quatorze figures de ronde

bosse de bois de cyprès, c'est-à-dire les douze apôtres, saint Roch et saint Sébastien, plus un Christ en croix de bois de cyprès » (*14 imatges de bulto de fusta de ciprer, çoes los dotze apostols, sant Roch y sant Sebastia... un Christo en creu de fusta de ciprer*). Le bois de cyprès était encore employé au XVII[e] siècle, comme le prouve un document conservé dans les archives de la cathédrale de Tolède.

L'art de la sculpture en bois était pratiqué en Espagne dès le moyen âge; mais c'est surtout à partir du XV[e] siècle qu'il brilla d'un vif éclat. C'est de cette époque que datent bon nombre de belles stalles de chœur — *sillerías de coro* — qu'on peut encore admirer dans les cathédrales espagnoles. On a conservé les noms d'un certain nombre de sculpteurs, auxquels on donnait d'ordinaire la qualification d'*entalladores* ou d'*imagineros,* analogue à celle de nos *entailleurs d'ymages,* et qu'on a appelés plus tard *tallistas.* Cependant on donnait plus particulièrement le nom d'*imagineros* à ceux qui sculptaient la pierre ou le marbre. Nous voyons un sculpteur qui travaillait en 1556 à la cathédrale de Palencia, Manuel Alvarez, désigné comme *entallador* et *imaginero*. Nous citerons parmi les *entalladores* du XV[e] siècle le *maestre* Dancart

ou Danchart ; il travailla en 1478 aux stalles du chœur de la cathédrale de Séville, dont une partie fut exécutée vers la même époque par Nufro Sanchez, mort en 1480 ; Francisco Gomar, de Saragosse, est l'auteur des stalles du chœur de la cathédrale de Tarragone, dont les nombreuses figures sont très finement fouillées.

Ces sculptures, d'un style gothique souvent attardé, sont presque toujours en noyer, bois commun en Espagne ; cependant on employait quelquefois le chêne, qu'on faisait ordinairement venir de l'étranger, le pays en produisant très peu. L'artiste que nous venons de nommer se servit de chêne tiré en partie de la forêt de Poblet, située à peu de distance de Tarragone, et en partie de Flandre, d'où il avait d'abord été apporté à Cadix. Il faut encore citer, comme une exception, les stalles du chœur de la cathédrale de Pampelune, au nombre d'une centaine environ, qui ont été sculptées en chêne d'Angleterre, vers le milieu du XVI[e] siècle, par Juan de Ancheta (et non Miguel, comme l'appelle à tort Cean Bermudez), un des plus habiles *entalladores* de l'Espagne ; il avait été étudier son art en Toscane, où la sculpture en bois était très florissante, notamment à Sienne. On sait que de grands artistes florentins n'ont pas dédaigné

de travailler le bois : il nous suffira de nommer Brunelleschi et Donatello.

Le XVIe siècle compte aussi dans la Péninsule un bon nombre de sculpteurs en bois fort remarquables. Nous citerons d'abord, par ordre de date et comme un des plus connus, un de nos compatriotes, Philippe Vigarny, que les auteurs espagnols appellent ordinairement *Felipe de Borgoña*. On a cru longtemps qu'il était fils d'un père bourguignon, et né à Burgos, où il passa la plus grande partie de sa vie. Un document authentique, découvert dans la cathédrale de cette ville par M. Martinez Sanz, montre qu'il était de Langres [1]; c'est un acte authentique par lequel *Felipo Vigarni, Borguiñon, dioecesis Lingon (ensis)* s'engage, à la date du 7 juillet 1498, à faire pour la cathédrale, moyennant deux cents ducats « de bon or au juste poids », des sculptures en marbre *de la hystoria de la salida de Jerusalem;* car notre artiste travaillait également la pierre et le bois. L'année suivante, le 18 mars 1499, *maestre Phelipe de Bregonia* — c'est ainsi qu'il est nommé dans l'acte — est chargé par le chapitre de travaux plus impor-

1. Un autre sculpteur, sans doute natif de la même ville, figure dans les archives de la cathédrale de Burgos sous le nom de *Juan de Langres* ou de *Langre, entallador;* il y exécuta divers travaux de sculpture en bois entre les années 1522 et 1540.

tants moyennant le prix de six cents ducats d'or, somme considérable pour l'époque.

En 1505 nous trouvons Vigarny à Palencia; il s'engage à faire, au prix de cent trente mille maravédis, les figures *(imagenes)* du chœur de la chapelle principale de la cathédrale, avec cette clause curieuse, que « les têtes et les mains devront être exécutées de sa propre main, en bon noyer uni et sans peinture ». — *(De su propia mano los rostros y manos, de buen nogal liso y sin pintar.)* De 1507 à 1512, le *Borgoñon* travailla aux stalles de la cathédrale de Burgos. Ces stalles, presque entièrement exécutées par lui, peuvent compter parmi les plus belles qui existent en Espagne ; elles sont au nombre de cent trois, toutes en noyer, avec de gracieux ornements de marqueterie ; ce travail, qu'on appelle en Espagne *taracea,* a été employé dans ce pays aux XVe et XVIe siècles, comme l'*intarsiatura* qu'on remarque souvent dans les églises d'Italie. Les stalles du chœur de Burgos, ornées d'innombrables petites figures, de colonnettes, de bas-reliefs, etc., sont d'un travail précieux et d'une grande finesse.

Après un séjour de plusieurs années à Tolède, Vigarny se rendit à Grenade, où il exécuta le grand retable de la *Capilla real.* De retour à

Tolède, il y commença en 1524 un retable d'albâtre représentant la sainte Vierge descendant dans la cathédrale, et qu'il finit en 1527, travail qui lui fut payé 185,160 maravédis. Trois ans avant, un chanoine de Burgos, Gonzalo Diez de Lerma, avait demandé au sculpteur bourguignon de faire son tombeau. Celui-ci y consentit, et il fut convenu qu'il l'exécuterait en « très bon albâtre, blanc et net », — *de muy buen alabastro, blanco é limpio* moyennant trois cents ducats d'or qui pourraient être portés à trois cent trente. Ce tombeau, où se voit la figure du prélat, existe encore dans une des chapelles de la cathédrale de Burgos, la *Capilla de la Consolacion.* Le retable de cette chapelle fut également confié à Vigarny. Vers la même époque, il fut chargé par le chapitre de Tolède de faire le plan du grand retable de la chapelle des *Reyes Nuevos.* Il était encore dans cette ville en 1535 et fut appelé par le chapitre, ainsi que d'autres sculpteurs célèbres à cette époque, Diego de Syloé, Juan Picardo et Alonso Berruguete, pour concourir à l'exécution des stalles du chœur. Le travail fut confié à Berruguete et à Vigarny, et chacun d'eux s'engagea à en exécuter la moitié, c'est-à-dire trente-cinq stalles ; celle de l'archevêque fut donnée en plus à ce dernier.

Ces belles stalles n'ont pas échappé à l'œil si fin de Théophile Gautier, témoin ce passage de son *Voyage d'Espagne* : « Elle est composée *(la Sillería)* de trois rangs de stalles en bois sculpté, fouillé, découpé d'une manière merveilleuse, avec des bas-reliefs historiques, allégoriques et sacrés.

« L'art gothique, sur les confins de la Renaissance, n'a rien produit de plus parfait, ni de mieux dessiné. On attribue cette œuvre effrayante de détails aux ciseaux de Philippe de Bourgogne et de Berruguete. La stalle de l'archevêque, plus élevée que les autres, est disposée en forme de trône et marque le milieu du chœur. Des colonnes de jaspe, d'un ton brun et luisant, couronnent cette prodigieuse menuiserie, et sur l'entablement s'élèvent des figures d'albâtre d'une élégance et d'un effet admirables. »

Avant de commencer les stalles, Vigarny avait été appelé à la cathédrale de Burgos pour un travail dans lequel il se distingua à la fois comme architecte et comme sculpteur. De retour à Tolède, il commença les boiseries du chœur; les stalles sont ornées de figures d'apôtres et de saints, et de nombreux bas-reliefs qui représentent différents sujets empruntés à l'Écriture

sainte[1]; au-dessus des stalles, les deux artistes placèrent des statuettes de prophètes et de patriarches. Le chapitre fut tellement satisfait du travail des deux sculpteurs, qu'il fit placer à gauche du chœur, en 1543, cette inscription commémorative :

SIGNA, TUM MARMOREA, TUM LIGNEA CAELAVERE :
HINC PHILIPPUS BURGUNDIO,
EX ADVERSUM BERRUGUETUS HISPANUS
CERTAVERUNT, TUM ARTIFICUM INGENIA,
CERTABUNT SEMPER SPECTATORUM JUDICIA.

Philippe Vigarny, qui suivit longtemps le style gothique, fut au dire de Cean Bermudez le sculpteur le plus renommé de l'Espagne jusqu'à ce que Berruguete fût de retour d'Italie. Juan de Arphe, le célèbre orfévre, fait son éloge dans sa *Varia commensuracion,* et Diego de Sagredo, dans son rare et curieux livre des *Medidas del Romano,* dit qu'il était « un très remarquable artiste dans la sculpture et dans la statuaire, également homme de grande expérience, universel dans tous les arts mécaniques et libéraux, et non moins accompli dans toutes les sciences de l'architecture ». (... *Singularis-*

1. Vigarny mourut avant d'avoir pu commencer cette stalle, dont l'exécution fut confiée à Alonso Berruguete.

simo artifice en el arte de escultura y estatuaria, varon assimismo de mucha experiencia, y muy general en todas las artes mecánicas y liberales, y no menos resoluto en todas las sciencias de arquitectura.) Pedraza dans son Histoire manuscrite de Séville, Palomino dans son *Museo pictórico* et Ponz dans son *Viage de España,* font également l'éloge de l'artiste bourguignon.

Vigarny mourut à Tolède en 1543. Le chapitre, pour honorer sa mémoire, fit graver cette inscription sur sa tombe, qui se trouvait à côté de l'autel de la Descente de croix, et qui n'existe plus aujourd'hui :

Philippus Burgundo statuarius,
Qui ut manu sanctorum effigies,
Ita mores animo exprimebat,
Sub sellis chori struendis intentus opere
Pene absoluto, immoritur.

Philippe Vigarny avait un frère, Gregorio, sculpteur comme lui, et qui l'aida dans ses travaux à Burgos, à Tolède, à Grenade et ailleurs. En outre, il exécuta seul des ouvrages en pierre et en marbre, qu'on peut encore voir à Tolède ; il survécut à son frère aîné, car il travaillait encore dans cette ville en 1548 [1].

1. Nous espérons qu'on nous pardonnera la longueur de ces détails, puisqu'il s'agit d'artistes français à peu près inconnus chez nous.

Alonso Berruguete, un des sculpteurs les plus célèbres de l'Espagne, était à la fois peintre et architecte. Né en 1480, il se rendit de bonne heure en Italie. Suivant Vasari, il était en 1503 à Florence, où, comme tant d'autres artistes, il copiait le carton de la guerre de Pise. Il avait une grande admiration pour Michel-Ange, son maître, qu'il accompagna à Rome en 1504, et qu'il aida dans plusieurs de ses travaux. Après un assez long séjour dans cette ville, il revint à Florence, où il resta jusqu'en 1520, année de son retour en Espagne. Depuis cette époque jusqu'en 1562, année de sa mort, il exécuta dans son pays un très grand nombre d'ouvrages, soit en bois, soit en pierre ou en marbre, dont une bonne partie existent encore. Les peintures et les sculptures du *Colegio del Arzobispo,* à Salamanque, sont de sa main, ainsi que les trente-cinq stalles de la cathédrale de Tolède dont nous venons de parler. Les boiseries du chœur de l'ancien monastère de San Benito, actuellement au musée de Valladolid, donnent une haute idée de son talent. Dans tous ces ouvrages l'influence de Michel-Ange se fait sentir, ce qui n'empêche pas l'artiste espagnol de conserver son originalité. Outre des retables, des portes et autres sculptures en bois qui existent encore dans plusieurs villes

d'Espagne, les ouvrages en pierre et en marbre qu'il a laissés sont nombreux; il est vrai qu'on lui en attribue plusieurs qui ne sont pas de sa main. C'est à Grenade et à Tolède qu'il exécuta ses travaux les plus importants en sculpture. Nous nous bornerons à citer dans la première de ces villes les bustes et les bas-reliefs qui ornent le palais de Charles-Quint, à l'Alhambra; et à Tolède, le tombeau de marbre du cardinal Juan de Tavera, un de ses ouvrages les plus importants, ainsi que le buste de Giovanni Turriano, de Crémone, « architectus et horologiarius », connu en Espagne sous le nom de Juanelo, et qui accompagna Charles-Quint dans sa retraite au couvent de Yuste.

Un autre sculpteur qui fait le plus grand honneur à son pays, et dont le nom mériterait d'être beaucoup plus connu, c'est Guillermo Doncel, auteur des stalles du chœur de San Marcos, à Léon. Ces stalles, au nombre de soixante-seize, sont en noyer et peuvent être citées parmi les plus belles qu'il y ait en Espagne. Nous y avons admiré d'élégantes figures, de gracieux panneaux, où l'artiste a multiplié les ingénieux caprices de ce style *plateresque*, propre à la Renaissance espagnole. Nous avons relevé sur ces stalles les dates 1537

et 1542, qui montrent que le sculpteur n'a pas employé moins de six ans à son travail ; nous avons également copié sa signature : *Magister Guillermus Doncel me fecit, MDXLII.*

La cathédrale de Léon renferme encore d'autres sculptures en bois des plus intéressantes et d'une grande finesse, mais nous les croyons plus anciennes. Nous en possédons quelques moulages pleins d'expression; ils nous ont été offerts par le savant don Valentin Carderera, dont les belles publications font si bien connaître la sculpture espagnole du moyen âge et de la Renaissance.

Gregorio Hernandez, né en 1566, et qui passa la plus grande partie de sa vie à Valladolid, est encore à citer au nombre des principaux sculpteurs en bois de l'Espagne. On conserve dans cette ville un bon nombre d'ouvrages de sa main, presque tous peints et dorés. Particularité curieuse, ce sculpteur habillait quelquefois ses figures de vêtements en étoffes véritables, auxquelles il donnait de la consistance en les couvrant d'un certain enduit; procédé employé, du reste, fort anciennement en Italie, comme le montrent des statues du XVe siècle qu'on voit encore dans le baptistère de Florence.

L'usage d'orner de peinture et de dorure les

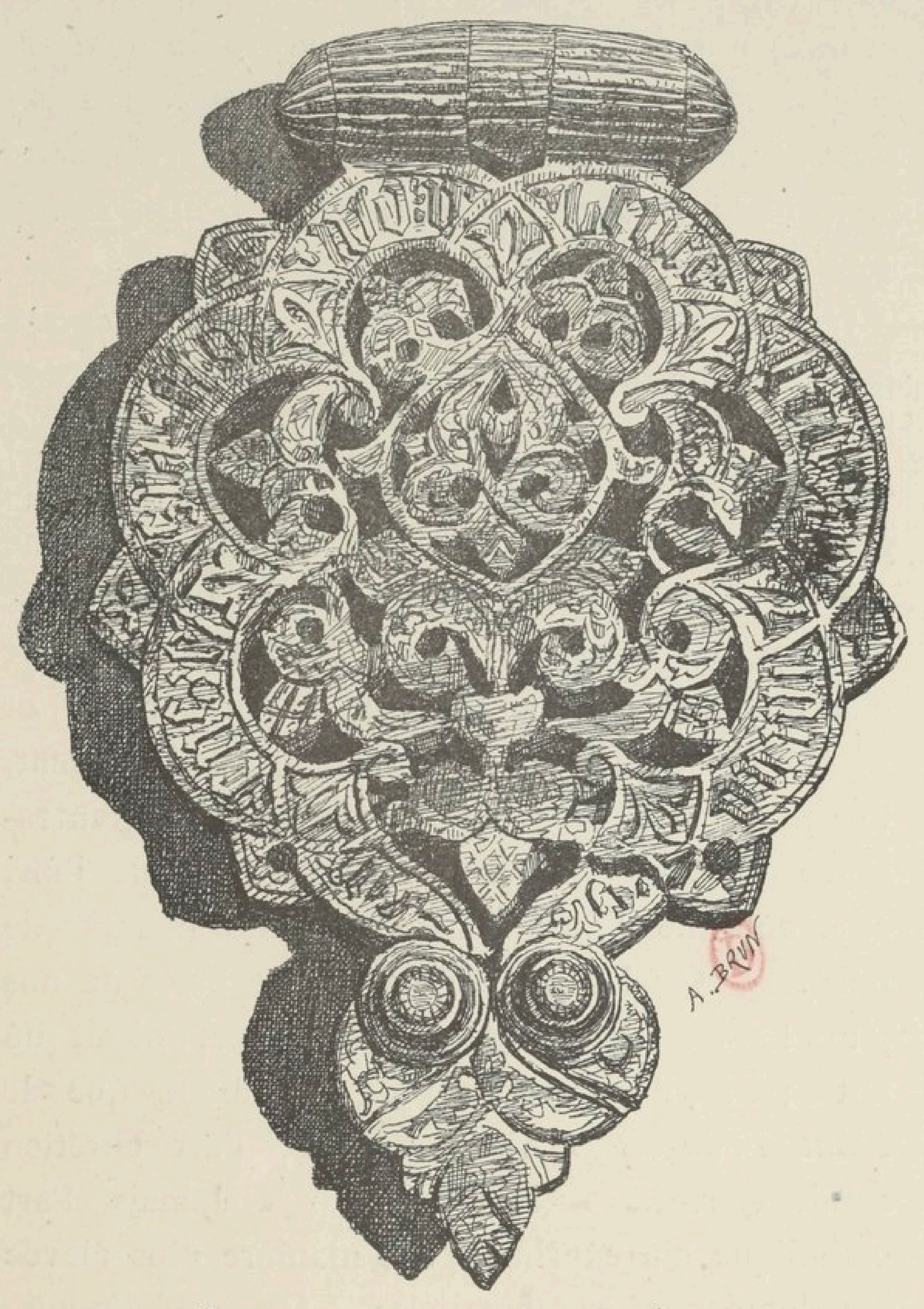
sculptures en bois, qui existait déjà depuis longtemps, devint beaucoup plus répandu au XVII[e] siècle. Le métier d'*estofador* était même assez commun à cette époque : on appelait *estofado* la préparation ou apprêt dont on enduisait le bois avant de le dorer et de le peindre; on attachait une très grande importance à cette opération, qui était faite ordinairement de manière à donner à la peinture une surface lisse et polie offrant presque l'aspect de l'émail. Quelquefois des peintres de profession ne dédaignaient pas de peindre et de dorer les statues des églises ou bien celles que l'on conservait dans les intérieurs, et qu'on plaçait dans des *urnas* ou armoires vitrées ; usage encore très commun en Espagne. On voit en 1562 Francisco Comontes, peintre de la cathédrale de Tolède, peindre et dorer le crucifix du grand retable. Palomino mentionne deux artistes qui travaillaient à Grenade dans la première moitié du XVII[e] siècle, et qu'il appelle « les deux célèbres frères Miguel et Geronimo Garcia, peintres et sculpteurs ». Ils étaient jumeaux ; « l'un des deux, ajoute-t-il, se distinguait dans la sculpture des figures de ronde bosse, et l'autre excellait à les colorier et à les peindre, ce qui n'est pas le moins important : en effet, nous voyons un grand nombre de bonnes

sculptures complètement gâtées parce que les chairs sont mal coloriées ; tandis que d'autres, au contraire, acquièrent par la peinture beaucoup de mérite et de valeur, comme nous le voyons dans les figures de Cano, d'Herrera, de Mena, de Mora, et d'autres encore ».

Un sculpteur du commencement du XVII[e] siècle, Juan Martinez Montañes, de Séville, avait acquis une grande réputation en ce genre ; il n'oubliait pas de stipuler dans ses contrats avec les églises que l'apprêt et la peinture de ses ouvrages seraient faits sous sa direction. La corporation des peintres de Séville lui intenta même à ce sujet un curieux procès parce que, sur six mille ducats qu'il avait reçus pour un retable, il n'en avait donné que quinze cents au peintre qui l'avait *dorado* et *estofado*. Pacheco, le beau-père de Velazquez, prit part à ce procès, et composa à cette occasion, en 1622, un pamphlet dans lequel, comparant la peinture et la sculpture, il donnait l'avantage à la première. L'auteur de *l'Arte de la Pintura* plaidait, il est vrai, sa propre cause, car il ne dédaignait pas d'*estofar* lui-même ses figures, témoin un Saint Jean-Baptiste et d'autres statues, notamment celle de la Vierge dont il fit l'*estofado* et la peinture pour la comtesse d'Olivarès, travail qui lui fut payé deux mille réaux.

Montañes, qu'on a appelé trop pompeusement le « Phidias de Séville », comme on a appelé Alonso Cano le « Michel-Ange espagnol », est encore célèbre dans la capitale de l'Andalousie : une Vierge de sa main figure parmi les objets qu'on ne manque jamais de faire admirer aux étrangers qui visitent la cathédrale. Un des principaux mérites de Montañes est d'avoir eu pour élève Alonso Cano, son compatriote, qui, dit-on, montrait une grande admiration pour la gracieuse Vierge de la cathédrale de Séville.

On connaît la vie et les ouvrages du célèbre peintre-sculpteur de Grenade : nous ne nous occuperons ici que de ses sculptures, auxquelles lui-même donnait la préférence sur ses tableaux. Celles qu'il fit en pierre pour différentes églises d'Espagne sont assez nombreuses ; quant à celles en bois, elles sont plus rares : nous nous bornerons à citer un Christ de grandeur naturelle qu'il exécuta pour l'autel du *Socós*, à Valence, une statue de la Conception pour le couvent de Santa Ana, à Séville, et un petit Saint Antoine pour l'église de Saint-Nicolas, à Murcie. Cette petite statue, de $0^{m},60$ de hauteur environ, est encore montrée à Murcie comme une des curiosités de la ville ; elle est peinte, bien entendu, et le saint est représenté avec le costume de l'ordre



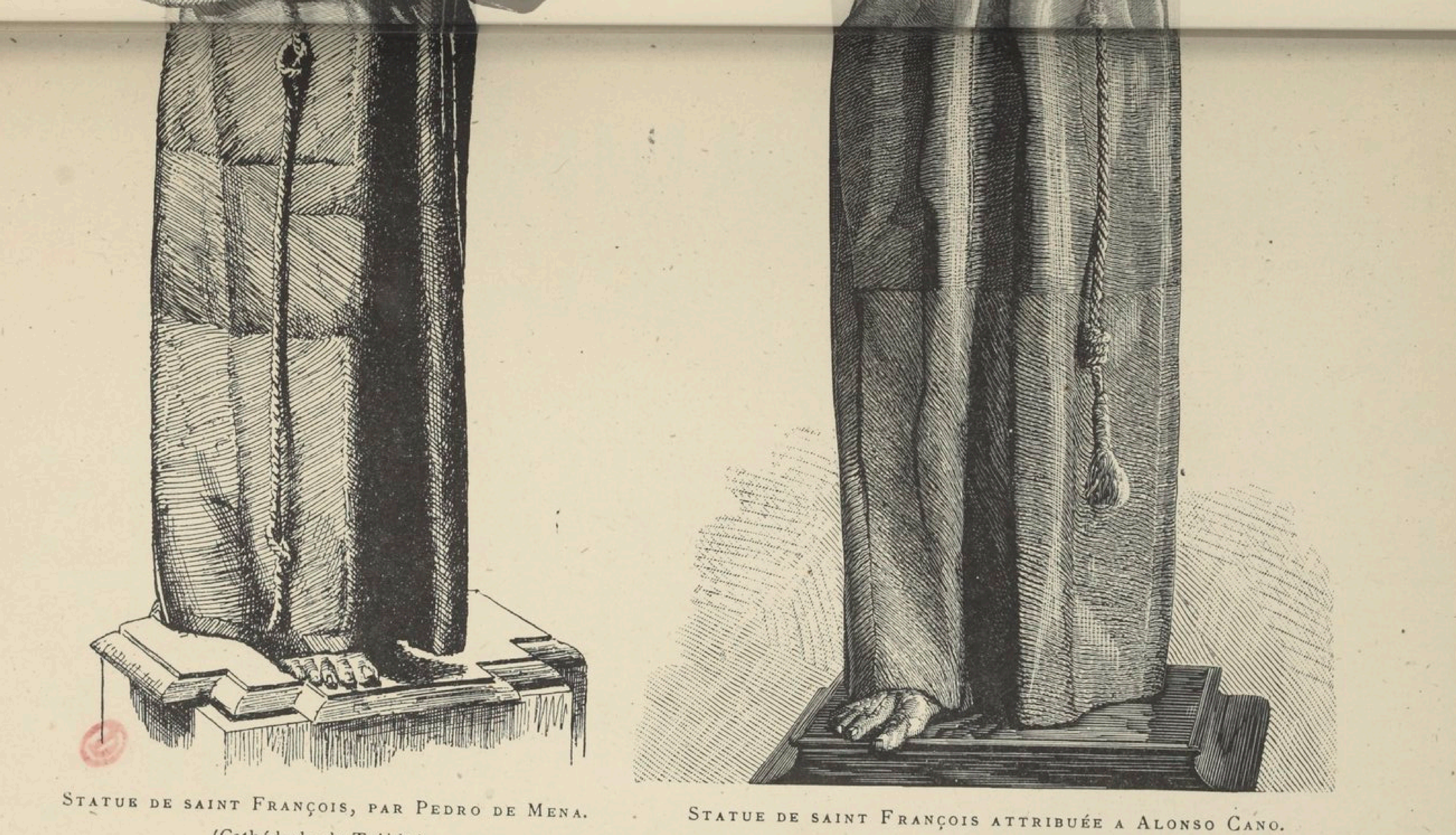
HEURTOIR EN BRONZE DU XVe SIÈCLE.

(Mosquée de Cordoue.) — Dessin d'Alex. Brun.

des capucins. Une inscription en lettres de bronze, qui se lit sur le socle, porte le nom du célèbre *racionero* de Grenade : *A devocion del ilustrísimo señor D. Alonso de San Martin, abad de Alcalá la Real, et racionero Alonso Cano, Faciebat en Granada.*

Le Saint Antoine de Murcie nous amène à parler d'une autre statue célèbre en Espagne, le *Saint François* de la cathédrale de Tolède, qui a eu aussi son heure de célébrité à Paris, grâce à une copie exécutée par M. Zacharie Astruc. On se souvient du bruit que fit cet ouvrage il y a quatre ans : ce fut un concert d'enthousiasme dans la presse parisienne, et Alonso Cano, à qui on l'attribuait généralement, fut porté aux nues : « Il a donné la quintessence de ses immenses facultés, disait l'un, et a enfermé l'infini dans quelques pouces de bois... » Quel soufflet pour les réalistes de nos jours ! — « Rien n'égale cette statue, disait un autre ; ... s'il ne restait plus au monde que le *Saint François* d'Alonso Cano, l'art chrétien serait sauvé... » Et encore : « Jamais l'art catholique n'a exprimé d'une manière plus élevée ses dogmes et ses symboles... Ce chef-d'œuvre d'Alonso Cano est la personnification éloquente de l'Espagne monacale et chevaleresque... »



Statue de saint François, par Pedro de Mena.
(Cathédrale de Tolède.)

Statue de saint François attribuée a Alonso Cano.
(Collection de M. Odiot.)

Enfin toutes les formules de louanges furent épuisées en faveur de la copie en question.

Eh bien, la célèbre statue de Tolède n'est pas l'ouvrage d'Alonso Cano !

D'après une légende qui paraît dater d'une cinquantaine d'années au moins, l'original du *Saint François* est attribué au sculpteur grenadin. Quelle est l'origine de cette tradition ? nous l'ignorons ; mise en circulation, très probablement, par quelque sacristain ignorant, elle a été fidèlement accueillie par les nombreux *Guides* du voyageur qui se sont succédé. Dans la dernière édition du *Handbook for travellers to Spain* de M. R. Ford (1869), on n'a pas manqué de l'enregistrer une fois de plus : *Inquire particularly for a small San Francisco, a carved image of about 2 1/2 feet high,* by Alonso Cano, *which is a masterpiere of cadaverous extatic sentiment.* Plus récemment encore un journal espagnol, la *Ilustracion Católica* (n° 2, année 1877), parlant du *Saint François* de la cathédrale de Tolède (qu'on ne montre plus au public dans la crainte d'un vol), ajoutait que ce chef-d'œuvre, *original de Alonso Cano*, a tant de valeur que des Anglais en ont offert jusqu'à quatre millions de réaux : — *Unos Ingleses llegaron á ofrecer por ella hasta cuatro millones de reales.*

Nous le répétons, le *San Francisco* de Tolède n'est pas d'Alonso Cano. Il est d'un de ses élèves, Pedro de Mena. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir la première édition du *Museo Pictórico* de Palomino, presque son contemporain ; on y lira ce qui suit (t. III, p. 447) : « On conserve également parmi les objets précieux que possède la Sainte-Église de Tolède, pour montrer aux étrangers, un *Saint François d'Assise,* très extraordinaire, comme le fait comprendre l'estime avec laquelle il est montré et gardé ; il est de la hauteur d'une *vara* environ (0m,84) ; on dit qu'il fut payé une grande somme à l'artiste, et qu'on lui envoya le brevet de *Maestro* (sculpteur) *de la Santa Iglesia,* dont il fit beaucoup de cas [1]. »

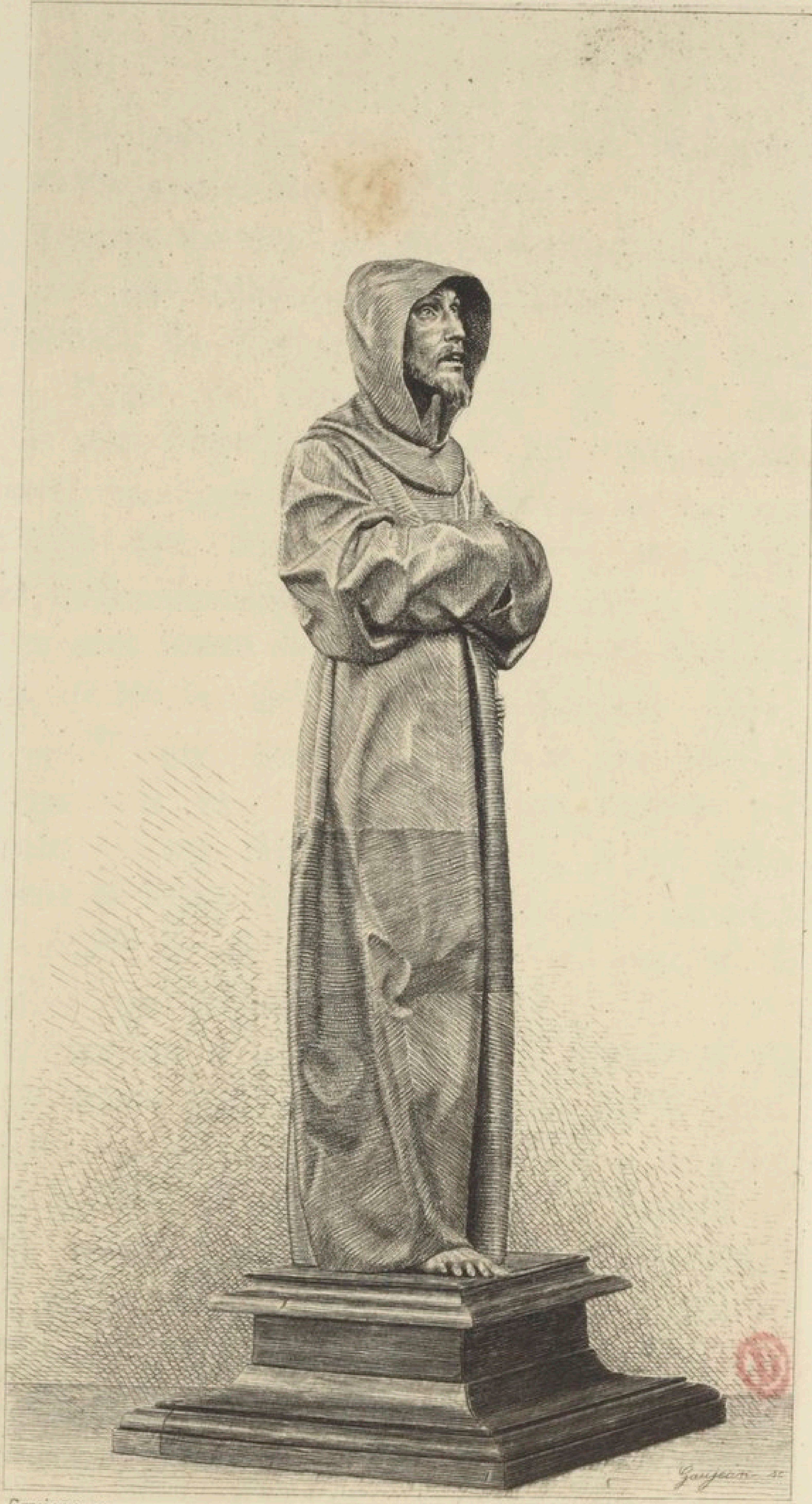
Pedro de Mena était, du reste, un artiste d'un rare mérite, si nous en croyons Palomino : cet auteur ajoute que des rivaux peu scrupuleux ne craignaient pas de mettre son nom sur leurs ouvrages, et qu'on voyait des sculptures apo-

1. « *Tambien guardan, entre las cosas preciosas, que ay en la sacristia de la Santa Iglesia de Toledo, para enseñar à los Forasteros, un San Francisco de Assis, tan peregrino, como da à entender la estimacion conque le enseñan,* y guardan ; es del tamano de una bara, con poca diferencia : dizese le dieron por él una gran summa, y le embiaron el titulo de Maestro de la Santa Iglesia, que aprecio mucho dicho Artifice. » — (T. III, p. 447.)

Nous le répétons, le *San Francisco* de Tolède n'est pas d'Alonso Cano. Il est d'un de ses élèves, Pedro de Mena. Il suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir la première édition du *Museo Pictórico* de Palomino, presque son contemporain ; on y lira ce qui suit (t. III, p. 447) : « On conserve également parmi les objets précieux que possède la Sainte-Église de Tolède, pour montrer aux étrangers, un *Saint François d'Assise*, très extraordinaire, comme le fait comprendre l'estime avec laquelle il est montré et gardé ; il est de la hauteur d'une *vara* environ (0m,84) ; on dit qu'il fut payé une grande somme à l'artiste, et qu'on lui envoya le brevet de *Maestro* (sculpteur) *de la Santa Iglesia*, dont il fit beaucoup de cas[1]. »

Pedro de Mena était, du reste, un artiste d'un rare mérite, si nous en croyons Palomino : cet auteur ajoute que des rivaux peu scrupuleux ne craignaient pas de mettre son nom sur leurs ouvrages, et qu'on voyait des sculptures apo-

1. « *Tambien guardan, entre las cosas preciosas, que ay en la sacristía de la Santa Iglesia de Toledo, para enseñar à los Forasteros, un San Francisco de Asis, tan peregrino, como da à entender la estimacion* conque lo enseñan, y guardan ; es del tamaño de una bara, con poca diferencia : dizese le dieron por el una gran summa, y le embiaron el titulo de Maestro de la Santa Iglesia, que apreciò mucho dicho Artifice. » (T. III, p. 447.)



Gaujean sc. Exposition Universelle.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE PAR ALONZO CANO

(Figure en bois sculpté de la collection de Mr Odiot)

cryphes avec le nom de Mena, *esculturas apocrifas con el nombre de Mena.*

D'autres auteurs du siècle dernier constatent encore que Mena est bien l'auteur du *Saint François* de Tolède : Ponz nous dit dans son *Viage de España* (t. I[er], p. 112) que « le *San Francisco de Asis* qui se trouve sur l'autel principal de la sacristie est un ouvrage exécuté avec bravoure *(bravemente executado)* par Pedro de Mena, sculpteur grenadin ». Cean Bermudez ajoute dans son *Diccionario histórico* que c'était le meilleur élève d'Alonso Cano, et qu'il l'approchait de près ; « son mérite, ajoute-t-il, était bien connu en Castille du vivant de son maître, à cause de la très belle statue de saint François exécutée par lui pour la cathédrale de Tolède, dont le chapitre le nomma son sculpteur le 7 mai 1662 ».

L'Espagne a envoyé quelques spécimens de sculpture en bois peint du XVII[e] siècle, d'un faible mérite, il est vrai ; mais en revanche on a pu admirer dans la section française, à côté de la belle vitrine de M. Odiot, un autre *Saint François* de la même époque, faisant partie de la collection de cet amateur ; il offre beaucoup d'analogie avec celui de Pedro de Mena, mais lui est de beaucoup supérieur, — nous ne crai-

gnons pas de l'affirmer, — ayant pu à loisir examiner les deux ouvrages. La statue de M. Odiot, d'un aspect saisissant, est en bois de noyer, *estofado,* suivant l'usage espagnol. Le saint est représenté debout, vêtu de la longue robe brune des franciscains, sur laquelle se dessine une large croix et qui laisse voir un pied nu; les mains, croisées sur la poitrine, sont cachées sous de larges manches; la peinture imite minutieusement les rayures d'un drap grossier. La tête, en partie couverte par le capuchon, est légèrement levée vers le ciel; elle est pleine d'ascétisme et porte l'empreinte d'une douloureuse extase : on croirait voir un Zurbaran en sculpture.

Cette étonnante statue, exposée à Madrid il n'y a pas longtemps, causa une très vive impression, dont la presse se fit l'écho; il n'y eut qu'une voix pour l'attribuer à Alonso Cano, attribution bien motivée, cette fois, comme l'a parfaitement démontré un juge très compétent, notre collaborateur M. Pedro de Madrazo, en faisant ressortir la différence qui existe entre les deux statues. « Il n'y avait en Castille au milieu du XVIIe siècle, fait justement observer le savant écrivain, que deux artistes capables d'exécuter le *Saint François* récemment découvert, Alonso



Broderie espagnole du xive siècle.

(Collection de M. le comte de Valencia de Don Juan.)

Cano et son élève Pedro de Mena. » Ceci admis, la comparaison nous fera distinguer aisément l'ouvrage du maître de celui de l'élève, et il sera facile de voir combien la statue de M. Odiot l'emporte sur celle de la cathédrale de Tolède. Dans cette dernière, la tête, un peu moins relevée, regarde également le ciel, mais le sentiment est plutôt amolli, nous dirions presque insignifiant. Quelques détails, bien qu'ils paraissent de peu d'importance au premier abord, permettent encore de reconnaître la main du maître ; ainsi, dans la statue de Tolède, le capuchon, qui est raide et comme empesé, cache entièrement le cou ; dans celle de M. Odiot, au contraire, l'artiste a fait sentir adroitement quelques plis et a eu soin de dégager le cou ; il a encore indiqué, au moyen d'autres plis habilement drapés, le mouvement de la jambe droite, en évitant la raideur exagérée et la longueur disproportionnée qui choquent l'œil dans la statue de la cathédrale de Tolède. Les deux dessins que nous donnons permettront de distinguer au premier coup d'œil l'ouvrage de l'élève Pedro de Mena, de celui du maître Alonso Cano. (Voir p. 58 et 59.)

Maintenant, à quelle époque Alonso Cano fit-il son *Saint François ?* Il n'est pas facile de le

préciser ; il doit être antérieur, évidemment, à celui exécuté en 1662 ou 1663 par Pedro de Mena, qui dut s'inspirer de l'ouvrage de son maître. Quoi qu'il en soit, nous devons nous réjouir de posséder en France un des chefs-d'œuvre de la sculpture espagnole, sculpture malheureusement trop peu connue chez nous, et dont la décadence commença, du reste, peu de temps après la mort d'Alonso Cano.

La mode des statues habillées, — *estátuas* ou *imágenes de vestir* — déjà très répandue en Espagne, devint plus générale encore vers la fin du XVIIe siècle, et subsiste encore aujourd'hui ; une locution populaire suffit pour montrer l'importance de cette mode : on dit, en parlant d'une fille qui ne se marie pas, qu'elle est « restée pour habiller les statues » : *Ha quedado para vestir imágenes.* L'artiste n'avait guère à faire que la tête et les mains : Pedro de Mena a exécuté pour l'autel des Minimes de Séville une *estátua de vestir* de saint François de Paule ; nous pourrions en citer beaucoup, mais pour nous borner aux noms les plus connus, nous ne mentionnerons que Montañes, qui a fait un certain nombre de ces *statues à habiller* pour différentes églises de Séville, notamment un *Saint Ignace* et un *Jésus de la*

Passion. Ces statues étaient ordinairement habillées de velours, de broderies, etc., avec une grande richesse, mais pas toujours avec un goût irréprochable, si nous en croyons un passage des *Mémoires* de Saint-Simon. Chaque saint, chaque personnage avait ses couleurs particulières ; ainsi le bleu et le blanc étaient réservés à la *Purísima Concepcion* et le vert à saint Jean. Le traître Judas Iscariote était habillé de jaune — la couleur du *san benito* de l'Inquisition, et on manquait rarement de peindre sa barbe en rouge.

N'oublions pas de dire quelques mots des *pasos ;* c'est le nom qu'on donne en Espagne à des groupes représentant des scènes de la Passion, et qui figurent dans les processions de la semaine sainte. Il n'est guère d'église espagnole, dans les grandes villes, qui n'ait ses *pasos :* c'est dans les églises de Séville que se voient les plus intéressants. Les sculpteurs les plus renommés n'ont pas dédaigné de travailler à ces figures, qui sont ordinairement habillées. Pendant notre séjour à Séville, Gustave Doré [1] eut l'occasion de dessiner un des *pasos* les plus célèbres, que nous avons publié il y a quelques années ; c'est

1. *L'Espagne*, Paris, Hachette et Cie, in-4°, p. 344.

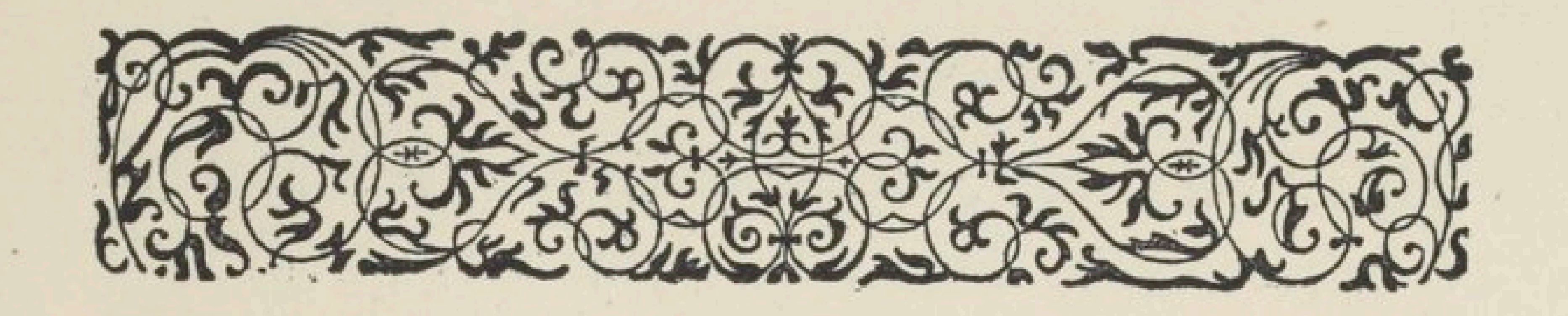
celui de *Jesus Nazareno del Gran Poder,* ouvrage de Montañes.

Les sculpteurs espagnols ont de tout temps recherché le naturalisme ; quelquefois même ils l'ont exagéré en ajoutant à leurs figures des yeux de verre ou d'émail, comme on a pu en juger par quelques figures en bois peint exposées dans la salle espagnole du Trocadéro. Quelquefois on voit des cheveux véritables ajoutés aux figures, et même jusqu'à des *ongles :* nous l'avons constaté en examinant de près le fameux *Santo-Cristo* de la cathédrale de Burgos. Souvent encore, les plaies et le sang sont imités avec un naturalisme vraiment effrayant, comme dans ce crucifix de grandeur naturelle, que Mérimée vit à Valence : « Les Espagnols, ajoute-t-il, qui cherchent à faire la religion terrible, excellent à rendre les blessures, les contusions, les traces de tortures endurées par leurs martyrs. Sur ce crucifix, qui devait figurer à un supplice, on n'avait pas épargné le sang, la sanie, les tumeurs livides. C'était la plus hideuse pièce d'anatomie qu'on pût voir. »

Au commencement du XVIIIe siècle, la sculpture espagnole est en pleine décadence, à cause de l'influence d'un sculpteur-architecte, Churriguera, dont le nom a servi à former le mot

churrigueresque, synonyme de mauvais goût. C'est de cette époque que date la destruction de beaucoup de sculptures du moyen âge et de la Renaissance, qui firent place à ces immenses retables *churrigueresques* de bois sculpté et doré qu'on voit dans tant d'églises espagnoles.





IV

LA SCULPTURE EN BRONZE, ETC.

Les bronzes arabes. — La lampe du « Museo arqueológico ». — Une plaque tombale du xive siècle. — Le bronze en Espagne. — La terre cuite dans les monuments espagnols du xve siècle. — Quelques sculpteurs en terre cuite. — Les sculpteurs espagnols en cire et en ivoire.



Les Arabes d'Espagne étaient habiles dans l'art de fondre et de ciseler le bronze, et l'ont pratiqué très anciennement.

La salle de l'art oriental du Trocadéro nous a montré, dans la vitrine de M. Eug. Piot, un des plus intéressants monuments de ce genre. C'est un bronze représentant une espèce de lion fantastique, probablement antérieur au xiie siècle, et sur lequel se voient de beaux caractères coufiques. Une large ouverture, pratiquée à la

partie inférieure, donnait sans doute passage à une conduite d'eau; la queue servait de clef, et l'eau s'échappait par la bouche du monstre, comme dans les lions de marbre de l'Alhambra. Ce précieux bronze a été trouvé en 1872 près de Palencia (Vieille-Castille).

Il nous faut citer encore deux beaux marteaux de porte qui se voient sur la *Puerta del Perdon,* à la mosquée de Cordoue; ces deux *aldabones* — pour nous servir du mot espagnol — ont près de 60 centimètres de haut; ils sont percés à jour et ornés d'arabesques du meilleur style moresque; une inscription en caractères gothiques du XVe siècle : *Benedictus Dominus Deus Israhel,* règne autour de la bordure. Il est probable que ces heurtoirs sont l'ouvrage de quelque More *mudéjar* de Cordoue. (Voir p. 61.)

Une grande lampe qui a été exposée dans la salle espagnole, et dont nous donnons la reproduction, est également une pièce des plus intéressantes; elle est connue en Espagne sous le nom de *lámpara de Abu-Abdil-Lah Mohammad de Granada* ou de *lámpara de Oran.* Suivant une tradition ancienne, le cardinal Ximenez de cisneros l'aurait donnée à l'église San Ildefonso d'Alcala de Henares, comme un trophée de la conquête d'Oran; transportée à la

bibliothèque de l'Université de Madrid en 1848, elle fut déposée en 1868 au *Museo arqueológico* lors de sa fondation. On lit en caractères coufiques, sur les trois globes inférieurs, la devise connue des rois de Grenade : « Il n'y a de vainqueur que Dieu. — Qu'il soit loué ! » Plus bas se voit une inscription plus longue, mais incomplète, en caractères neskhi, où se lisent le nom de Mohammad et la date 705 de l'hégire (1305 de l'ère chrétienne). M. Rodrigo Amador de los Rios, auteur d'un article du *Museo español de antigüedades* (année 1872), auquel nous empruntons ces détails, pense que la lampe en question ne devait pas avoir dans l'origine la forme qu'elle présente aujourd'hui, et qu'elle a été formée des morceaux de deux lampes différentes ; il cite, à l'appui de son opinion, deux inventaires faits à Alcala de Henares en 1526 et en 1531. Dans le premier il est question « d'une lampe avec un grand bassin et quatre globes, etc. » Dans le second on lit ce qui suit : « Quatre grands paniers pleins d'objets de fer et de cuivre que le cardinal a apportés de Grenade et d'Afrique, et qui servaient à monter certaines lampes. — *Item* une cloche percée à jour qui faisait partie d'une lampe moresque. » Il est donc permis de croire que cette lampe est

formée de morceaux provenant de celle d'Oran et de celle de Grenade.

La grande plaque tombale de bronze de forme rectangulaire exposée par le même musée est un des objets les plus précieux en ce genre. On voit au centre un homme en costume civil, les mains croisées sur la poitrine, et placé sous une arcature ornée de petites figures de saints et d'anges jouant des instruments ; ces figures sont d'une grande élégance et d'un goût excellent. Une inscription en caractères gothiques qui règne sur la bordure nous offre un beau spécimen de la paléographie espagnole du XIV[e] siècle. L'inscription a été donnée inexactement par le catalogue, qui en outre attribue à tort cette plaque au XV[e] siècle, tandis qu'elle porte les deux dates de l'*ère* 1409 et 1411, qui correspondent aux années 1371 et 1373. On sait que l'*era* espagnole, usitée jusqu'en 1383, année où elle fut abolie par les Cortès de Ségovie, était antérieure de trente-huit ans à l'ère chrétienne, et qu'elle avait été établie en commémoration de la conquête de l'Espagne sous Auguste :

« † AQUI + IAZE + MARTIN + FERANDES DE LAS CORTINAS + QUE FINO + EL + PRIMER + DIA + DE + MARSO + ERA + DE MCCCCIX ANNOS † AQUI + IAZE + CATELINA + LOPES + SU +

MUGIER + Q + FINO + A + OCHO + DIAS + DE + MAYO + ERA + DE + MCCCCXI + ANNOS † AQUI + IAZẼ + SOS + FIJOS + LOPE + FERADES + IOHÃ + FERADES + DIAGO + FERADES + A QUI + DIOS + PDOE. »

« Ci-gît Martin Ferrandez de las Cortinas, qui mourut le premier jour de mars de l'ère 1409 (1371). — Ci-gît Catherine Lopez, sa femme, qui mourut le huitième jour de mai de l'ère 1411 (1373). — Ci-gisent leurs fils, Lopez Ferrandez, Jean Ferrandez et Jacques Ferrandez, à qui Dieu pardonne. »

C'est à Castro-Urdiales, petit port de la côte cantabrique, qu'a été trouvé cet intéressant monument. Ces plaques ne sont pas communes en Espagne, surtout celles de cette époque. Nous en avons remarqué deux autres à Séville, dans l'église de la Universidad; l'une, datée de 1554, porte le nom de Franciscus Duarteus (Duarte), qui est représenté en bas-relief, les pieds sur deux lions. L'autre est datée de 1571 et offre la figure de grandeur naturelle de Pedro Afan de Ribera, couvert d'une armure en pied, et l'épée à la main.

Bien que la sculpture en bronze ait été moins pratiquée en Espagne qu'en Italie et en France, on y voit cependant d'importants monuments en

ce genre. Nous ne parlerons pas des nombreux ouvrages exécutés par les Leoni et par quelques autres Italiens qui travaillèrent pour Philippe II; mais l'Escurial renferme de nombreuses statues de bronze qui sont l'ouvrage de sculpteurs espagnols. Les portes de la cathédrale de Tolède sont ornées de bronzes d'une grande finesse et d'un goût exquis; elles ne sont pas de Berruguete, comme on l'a dit, mais d'un artiste trop peu connu hors de son pays, Francisco Villalpando, qui était à la fois sculpteur, architecte et *rejero*, c'est-à-dire maître faiseur de grilles. C'est également de Villalpando que sont les deux belles chaires de bronze doré de la même cathédrale, les plus importantes en ce genre que nous connaissions.

Souvent les orfévres espagnols des XVe et XVIe siècles fondaient et ciselaient le bronze. Nous donnons dans un autre travail les noms de plusieurs de ces artistes qui ont exécuté d'importants travaux en ce genre : Ruby, Diego de Oviedo, Ramirez, Valdivieso, Vergara le Vieux, Pardo, Zurreño, etc.

Mentionnons encore une figure de bronze de grandeur naturelle de la cathédrale de Burgos; elle représente un personnage nommé Enrique de Peralta y Cardenas, agenouillé et portant la

moustache en croc ; les sacristains ne manquent pas de conduire les visiteurs dans la chapelle de *San Enrique* pour leur faire remarquer la ressemblance de la tête avec celle d'un souverain mort il y a quelques années.

Nous avons vu à Salamanque, à Cordoue et dans d'autres villes, des heurtoirs de bronze d'une bonne exécution. Il n'est guère de cathédrales d'Espagne où l'on ne remarque d'anciens lutrins de cuivre, soit gothiques, soit de l'époque de la Renaissance, ordinairement supportés par des aigles ou par des lions.

Nous citerons enfin un bronze espagnol attribué au XVIe siècle, appartenant au musée de South Kensington : un Saint Jérôme agenouillé, haut d'environ 0m,45, imitation de la célèbre statue de Torrigiano, et qui se voit au musée de Séville.

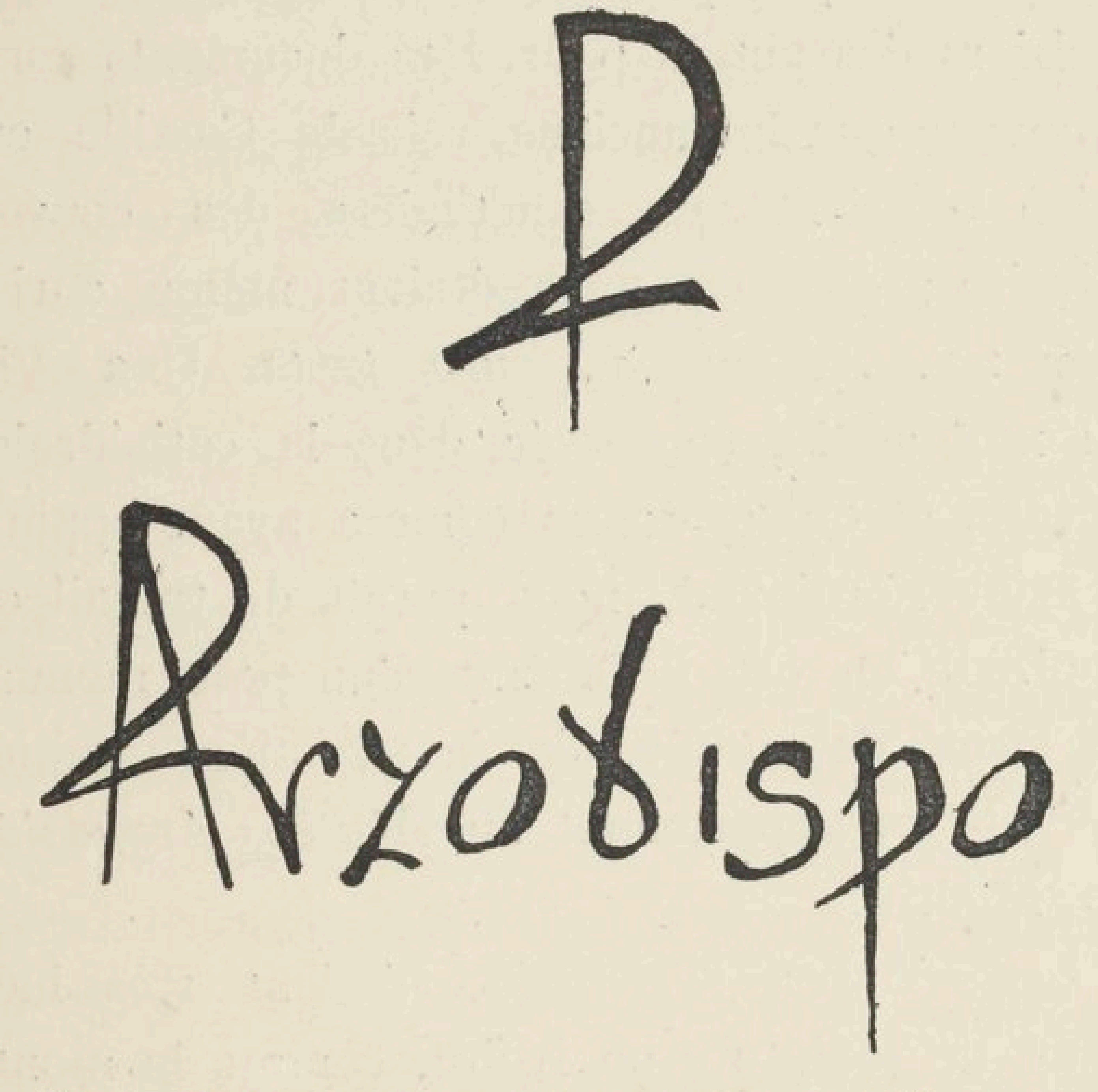
La terre cuite a été employée très anciennement en Espagne pour la décoration extérieure des églises : citons comme un des exemples les plus curieux, les statues des douze apôtres de grandeur naturelle, qui ornent le portail de la cathédrale de Gerona (Catalogne). Ces figures, qui datent du XVe siècle, sont encore bien conservées. Un sculpteur qui travaillait à Séville,

Lorenzo Mercadante de Bretaña, exécuta vers l'année 1450 plusieurs statues de terre cuite pour la cathédrale.

Un autre artiste de Séville, qui vivait au XVIIe siècle, Pedro Roldan, a laissé un certain nombre de terres cuites : on raconte qu'il avait toujours sur lui un peu de terre glaise, et que lorsqu'il allait à sa maison de campagne ou en revenait, il s'amusait, monté sur son âne, à modeler quelques petites figures. Sa fille, Luisa Roldan, s'était fait une réputation pour les *nacimientos* (crèches), les Vierges, les Enfants Jésus et autres statuettes qu'elle modelait également, et que l'on conservait pieusement dans les maisons, comme on le fait encore aujourd'hui.

On voit quelquefois dans les intérieurs espagnols des sculptures en cire, qui représentent ordinairement des sujets religieux. Cristobal Suarez de Figueroa, qui écrivait au commencement du XVIIe siècle, mentionne dans sa *Plaza universal de todas las ciencias* deux sculpteurs en cire : Martin de Striso et Juan Bautista, son gendre. Pacheco, dans son *Arte de la Pintura,* vante l'habileté en ce genre d'un de ses confrères, le peintre Pablo de Cespedès : *No se passe en silencio la escultura de cera de colores...*

i assi lo hizo Pablo de Cespedes aventajadamente en Roma. Il parle également d'un peintre de Murçie, Lorenzo Vila, qui modelait des portraits



Marques de la fabrique de faïence de Puente del Arzobispo.

en terre cuite, et exécuta, en ronde bosse, vers la fin du XVIIe siècle, celui de la reine mère, ainsi que celui de Nicolas Bussi, ou Busi, que cet auteur croit Italien, mais qui, suivant d'autres, était Français ou Allemand; ce sculpteur, qu'il appelle *el grande* Don Nicolas de Busi, a

laissé différents ouvrages en terre cuite à Murcie, à Segorbe et à Valence.

L'Espagne a eu, sans aucun doute, ses sculpteurs en ivoire au moyen âge; mais on ne connaît pas plus leurs noms que ceux des ivoiriers des autres pays. Des documents certains prouvent que les anciens rois de Castille et de Léon offraient aux sanctuaires des couronnes d'ivoire ; quelques-unes étaient même enrichies d'or : ... *Eburnea, auro texta.* Une Vierge du XIIIe siècle, conservée dans la cathédrale de Séville, et qu'on donne comme ayant appartenu à saint Ferdinand, nous paraît de travail espagnol. Il en est de même d'un petit monument en forme de temple, de la première moitié du XVIe siècle, appartenant au *Museo Arqueológico* de Madrid.

Les Arabes d'Espagne étaient très habiles dans la sculpture en ivoire, comme le montrent quelques coffrets ornés d'animaux, d'arabesques et d'autres ornements. L'Espagne n'en a envoyé aucun, mais nous en avons vu plusieurs dans la salle orientale du Trocadéro, notamment celui prêté par Mme Fortuny, et qui avait été acheté à Grenade par l'artiste si regretté. Ce beau coffret est orné de médaillons dans lesquels sont sculptés des gazelles, des lions, des faucons,

des paons affrontés, etc. Le musée de South Kensington en possède deux qui portent le nom de deux khalifes de Cordoue.

Tout le monde connaît ces statuettes de bois sculpté représentant des mendiants en haillons, dont les têtes et les mains sont en ivoire; un sculpteur nommé Raymundo Capuz, né à Valence en 1665, se livrait particulièrement à cette petite fabrication. « Il eut, dit Cean Bermudez, l'idée profitable de faire une quantité de figures d'une *quarta* (environ 0^{m},21), avec les têtes et les mains en ivoire et les vêtements en bois de différentes couleurs, imitant au naturel les mendiants qui allaient par les rues de Madrid ; si bien que quelques-unes étant arrivées aux mains de Louis Ier, alors prince des Asturies, elles lui plurent tellement qu'il eut le désir d'apprendre à en faire de semblables, et à cette occasion il le nomma son professeur, et le nomma aussi son sculpteur lorsqu'il arriva au trône. On voit encore à Madrid et à Valence quelques-unes de ces statuettes. »

Un autre sculpteur de la même famille, le P. Francisco Capuz, dominicain, également de Valence, et qui vivait à la même époque, s'était fait une certaine réputation pour ses petites statuettes d'ivoire, ainsi que pour les figures

et les sujets microscopiques qu'il exécutait sur des noyaux de cerise, comme ces infiniment petits que sculptait un certain sculpteur allemand. Le musée de South Kensington possède, parmi d'autres ivoires espagnols, un triptyque de très petite dimension qui pourrait bien être de la main du sculpteur valencien. Pedro de Mena, l'auteur du célèbre *Saint François* de la cathédrale de Tolède, travaillait également, au dire de Palomino, l'ivoire et d'autres matières : *Fué general en todas materias para la Esculptura.*





V

MEUBLES ET TISSUS.

Quelques meubles espagnols : les « condatores, escritorios, escoparates », etc. — Les « guadamaciles » ou cuirs de Cordoue. — Les tissus arabes et espagnols. — Les broderies. — Le « punto di spagna ». — Anciennes fabriques de tapisseries en Espagne.



N *faudesteuil* de noyer sculpté du XIVe siècle, prêté par M. Zaforteza, de Palma (Majorque), et dont la sculpture est très intéressante, est le meuble le plus intéressant que nous ait envoyé l'Espagne. Celle du dossier, qui représente un cavalier et une dame jouant aux échecs, est exécutée avec une grâce et une naïveté remarquables. Viennent ensuite des coffres du XVe siècle ornés d'arcatures en ogives, meubles aussi communs en Espagne qu'en France; il est inutile de citer le reste.

Nous nous sommes étendu, un peu trop longuement peut-être, sur la sculpture en bois de l'Espagne. Notons en passant qu'au XVIe siècle on n'a pas fait en ce pays de ces meubles d'une architecture si élégante, dont Androuet du Cerceau a donné de si beaux modèles. On se bornait à des *contadores* ou *escritorios*, tantôt de bois sculpté, tantôt de marqueterie ou d'ébène orné de bronzes. Ceux de bois sculpté présentent quelquefois des ornements d'un goût excellent et d'une grande finesse, enfermés dans une caisse rectangulaire. M. Ch. Stein en a exposé un excellent spécimen dans la section française.

Quant aux *escritorios* espagnols d'ébène ou de marqueterie, ils étaient, dès le XVIe siècle, aussi renommés que les « cabinets d'Allemagne ». Ceux de Salamanque, quelquefois ornés de bronzes remarquables, étaient particulièrement estimés, comme le montre le passage suivant d'un curieux petit livre espagnol publié vers la fin du XVIe siècle, sous le titre de *Diálogos muy apazibles* (Dialogues très plaisants) :

« . . . Combien vous a coûté cet *escritorio ?*

« — Plus qu'il ne vaut : quarante ducats.

« — De quel bois est-il ?

« — Le rouge est d'acajou *(caoba)* de la

Havane; celui-ci, qui est noir, est d'ébène et le blanc est d'ivoire.

« — Il est certain qu'il est très curieux, et que la marqueterie en est très bien faite.

« — Voici un buffet *(bufete)* d'un meilleur travail.

« — Où a-t-il été fait?

« — Le buffet et les sièges viennent de Salamanque. »

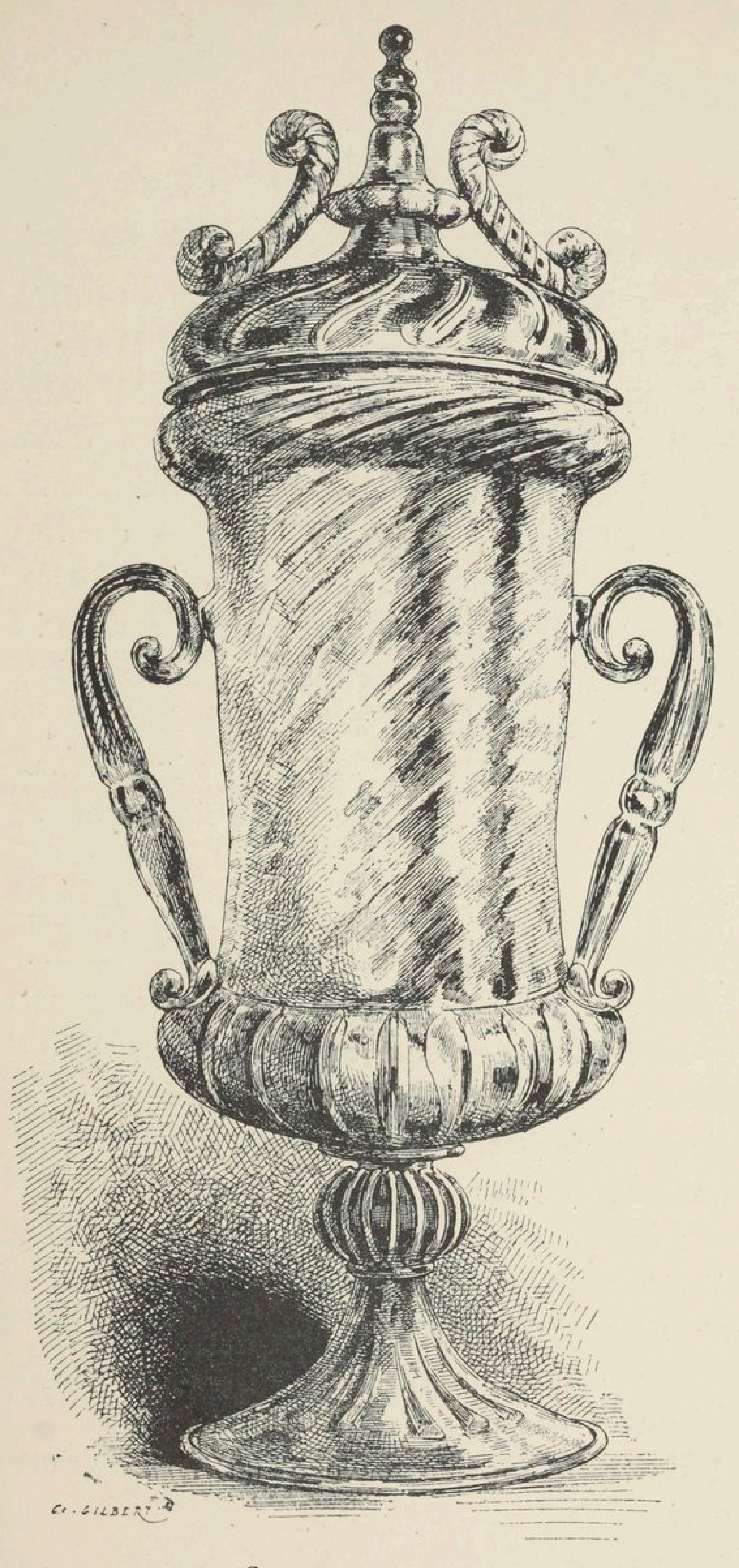
Un autre auteur de la même époque nous dit, qu' « on apporte des Indes à Séville beaucoup d'ébène, dont on fait des *escritorios* et des *mesas* (tables) du plus beau travail ». M[me] d'Aulnoy, qui donne des détails intéressants sur l'ameublement des palais espagnols, décrit les lits, « . . . tout de cuivre doré avec des pommettes d'yvoire et d'ebeine; le chevet garni de quatre rangs de petits balustres de cuivre très bien travaillez. . . Ce que j'ai trouvé de plus beau, ce sont les *escaparates* : c'est une espèce de petit cabinet fermé d'une grande glace ». Ces *escaparates,* ordinairement plaqués d'écaille et ornés de bronze, se voient fréquemment en Espagne, ainsi que les cabinets du même genre. N'oublions pas ceux, encore plus communs, qu'on appelle *Bargueños,* parce qu'ils se fabriquaient à Bargas (à deux lieues de Tolède). Nous l'avons

dit ailleurs et nous le répétons, ces derniers meubles, d'un goût baroque, surchargés de colonnettes d'os ou d'ivoire, avec plaques de nacre, etc., le tout peint et doré, ne méritent pas d'entrer dans le cabinet d'un homme de goût.

On voit encore en Espagne quelques anciennes demeures tapissées de cuir de Cordoue. Comme nous l'avons montré dans un travail récent [1], la priorité de cette fabrication appartient à ce pays. Outre Cordoue, plusieurs autres villes s'y distinguèrent, comme Barcelone, Valladolid, Séville, etc. Il aurait été intéressant de voir au Trocadéro quelques échantillons de ces *guadamaciles* du XVIe siècle, que l'Espagne envoyait autrefois en France, et dont Cervantes décrit une tenture dans un de ses *entremeses*. Cette fabrication est aujourd'hui abandonnée dans la Péninsule.

Les tissus de soie que fabriquaient les Mores de Grenade étaient jadis fort estimés. Les auteurs arabes vantent beaucoup ceux de Malaga, de Murcie et d'Almeria. Cette ville produisait surtout l'*atabi* (tabis) et le *tiraz*, « coûteuse étoffe où l'on tissait, dit Al Makkari, les noms des

1. *Notes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d'Espagne*, etc. Paris, A. Quantin, 1878, in-8°.



GRAND VASE DE VERRE.

Fabrique espagnole. Premier tiers du xvie siècle.

(Collection de M. le baron Davillier.)

sultans, des princes et des personnages les plus riches ». Un beau coffret d'ivoire, exposé dans la salle orientale du Trocadéro par Mme Fortuny, est doublé d'une étoffe de ce genre ; M. Alb. Goupil en a également prêté un spécimen d'une grande beauté et d'une conservation étonnante.

Séville, Grenade, Valence, Tolède et d'autres villes encore, fabriquaient, aux xvie et xviie siècles, de belles étoffes de soie. Particularité curieuse : les ateliers de cette dernière ville copiaient encore, au xviiie siècle, des dessins de l'époque de la Renaissance. Talavera eut au siècle dernier une fabrique très importante, dirigée par un Français.

L'énorme quantité de broderies qui ont été apportées d'Espagne depuis quelques années montre combien le pays était riche en ce genre. Les *bordadores de imaginería, casulleros* (chasubliers) ou *estoleros*, comme on les appelait, étaient des artistes véritables, organisés en corporations, et leur renommée s'étendait à l'étranger : on en trouve un certain nombre établis à Rome et travaillant pour les papes, aux xve et xvie siècles. Plusieurs cathédrales, notamment celle de Tolède, possèdent d'anciens vêtements sacerdotaux de la plus grande beauté.

L'Espagne nous a envoyé un *terno* (c'est-

à-dire deux dalmatiques et une chasuble) orné de têtes de mort, etc., sur fond de velours noir. Cette broderie, dont le style fait déjà pressentir le XVIIe siècle, est assez vulgaire, quoique d'une bonne exécution. Nous préférons de beaucoup le splendide *pluvial* exposé par M. Chardon dans une des salles françaises, chef-d'œuvre de broderie du XVe siècle, unique en son genre, et qui provient de la cathédrale de Grenade. Il est orné de nombreux personnages en relief modelés au moyen de très petits anneaux d'argent, et appliqués sur un riche tissu frisé d'or aux armes de Castille, de Léon, d'Aragon et de Sicile. Les broderies du XIVe siècle sont beaucoup plus rares, en Espagne comme ailleurs, aussi nous saura-t-on gré d'en reproduire ici un précieux spécimen, qui fait partie de la collection de notre ami M. le comte de Valencia de Don Juan. Cette belle broderie représente la Visitation et l'Annonciation sur un fond semé de lions et de fleurs. (Voir p. 63.)

On faisait autrefois en Espagne de très belles guipures, dont le souvenir s'est conservé en Italie sous le nom de *punto di Spagna*. Mme d'Aulnoy admirait beaucoup ce « beau poinct d'Espagne d'or et de soye ».

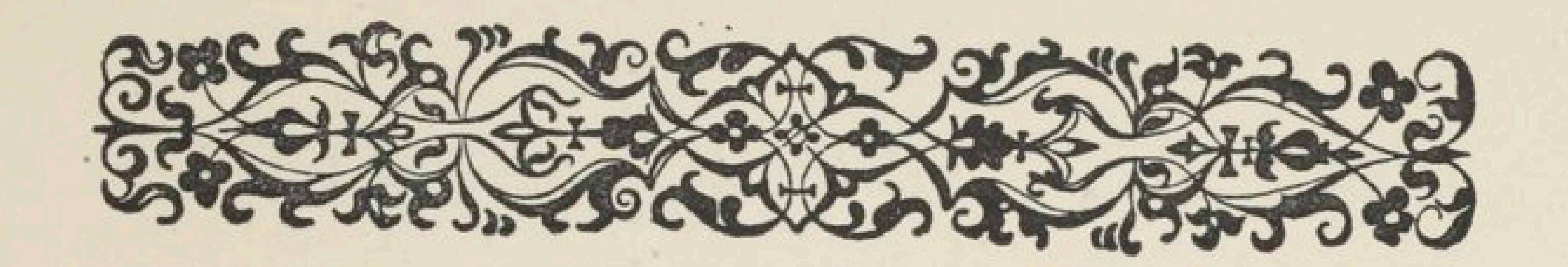
La salle espagnole nous a montré de belles

tapisseries flamandes et quelques-unes de petite dimension, de la fabrique de *Santa-Bàrbara* (Madrid), d'après des cartons de Goya. Cette industrie est très ancienne en Espagne. Nos anciens inventaires mentionnent les « tappis veluz de l'ouvrage d'Espaigne ». Ceux de Murcie et de Baeza sont vantés par les auteurs arabes. Un document conservé aux archives des *Comptos de Navarra* nous montre deux tapissiers français, « Lucian Bertomeu et Juan Noyon », exécutant pour Charles III de Navarre des *tapices de auta-lisa (sic)* dans son château d'Olite. Dans un inventaire des meubles de Charles-Quint, il est question de *tapices de Alcaraz*.

L'Espagne recevait d'énormes quantités de tapisseries flamandes; on les appelait en Aragon *paños de Ras,* et en Catalogne *draps de Ras* (d'Arras), comme les Italiens les nommaient *arazzi*. Cependant le pays eut aussi ses fabriques nationales. En 1578, d'après M. Villaamil, la reine Doña Ana, quatrième femme de Philippe II, nomma Pedro Gutierrez, qui travaillait à Salamanque, son tapissier. Philippe II lui donna le même titre et lui permit de monter des métiers à Madrid, ce qu'il fit en 1582 dans la *calle de Santa-Isabel*. Antonio Ceron lui succéda en 1625 dans cette fabrique, qui est, particularité intéres-

sante, celle dont on voit une salle représentée par Velazquez dans son célèbre tableau des *Hilanderas*. La fabrique de Salamanque travaillait encore en 1707. Celle de Santa-Bárbara, qui existe encore aujourd'hui dans le même emplacement, fut fondée en 1721 par Jacques Vandergoten, d'Anvers; il la transporta en 1730 à Séville, où résidait alors la cour; en 1733, il revint à Madrid et s'établit dans la *calle Santa-Isabel*, sans doute dans le local de l'ancienne fabrique, où il resta neuf ans, pour revenir ensuite à Santa-Bárbara. Cette fabrique a exécuté de nombreuses tapisseries d'après divers peintres : celles d'après Goya sont au nombre de quarante-cinq.





VI

LA CÉRAMIQUE.

Les poteries de Sagonte (barros saguintinos). — Jarres, margelles de puits, fonts baptismaux, etc., de terre cuite émaillée. — Le grand vase de faience hispano-moresque du « Museo Arqueológico ». — Curieuses faiences de Puente del Arzobispo. — Vases de Talavera. — Faiences d'Alcora et porcelaines du Buen-Retiro. — Anciennes verreries espagnoles.



Quelques spécimens intéressants de céramique espagnole ont été envoyés au Trocadéro par le *Museo Arqueológico* de Madrid. Voici d'abord, pour commencer par les plus anciens, des vases, des coupes, etc., de terre de Sagonte — *barros saguntinos*. — Douze cents artisans travaillaient à l'époque romaine dans cette ville (aujourd'hui Murviedro), et y fabriquaient les poteries de différentes couleurs, vantées par Pline l'Ancien.

De l'antiquité, nous passerons sans transition au moyen âge, qui nous fournit de curieux objets de terre cuite émaillée. L'Espagne nous avait envoyé un *brocal* ou margelle de puits du XIVe siècle, et une grande jarre ou *tinaja,* la première venant de Cordoue, et la seconde, de Séville; elles sont ornées de caractères coufiques et en partie recouvertes d'émail vert. Une autre *tinaja* du même genre, trouvée à Tolède, est couverte d'ornements gravés et estampés représentant des animaux; on y lit le nom du potier en lettres gothiques du XVe siècle. Ce genre de fabrication est particulier à l'Espagne : nous avons vu à Tolède des fonts baptismaux de terre cuite également émaillée. Cette tinaja nous montre le style *mudéjar* emprunté aux Arabes, et employé en Espagne longtemps encore après leur expulsion.

Le même musée avait envoyé un grand vase hispano-moresque à reflets métalliques, orné de dessins bleus, du même genre que celui de l'Alhambra et d'une hauteur presque égale, puisqu'il mesure 1m,35. On sait combien ces vases sont rares : après ceux de l'Alhambra et de Copenhague, celui-ci est le seul qu'on puisse citer dans un musée public. Le beau vase de la collection Basilewski, venant de celle de notre

regretté ami Fortuny, est le plus parfait de ce genre que nous connaissions.

Le vase du *Museo Arqueológico* a été trouvé il y a quelques années au village de Hornos, dans la sierra de Segura, province de Jaen. Comme cette ville avait des fours importants du temps des Mores, il n'est pas impossible qu'il y ait été fabriqué, à moins qu'on ne veuille l'attribuer à Hornos même; mais ce ne serait qu'une hypothèse reposant uniquement sur le nom de ce village, qui signifie *les Fours*. Disons quelques mots sur la manière dont il a été découvert : il y a quelques années un paysan de Hornos le heurta avec sa charrue, dont le soc brisa l'anse qui manque; il le porta à son curé qui l'employa comme support du bénitier de son église, de même qu'on avait fait pour le vase Fortuny dans celle du bourg de Salar, près de Grenade.

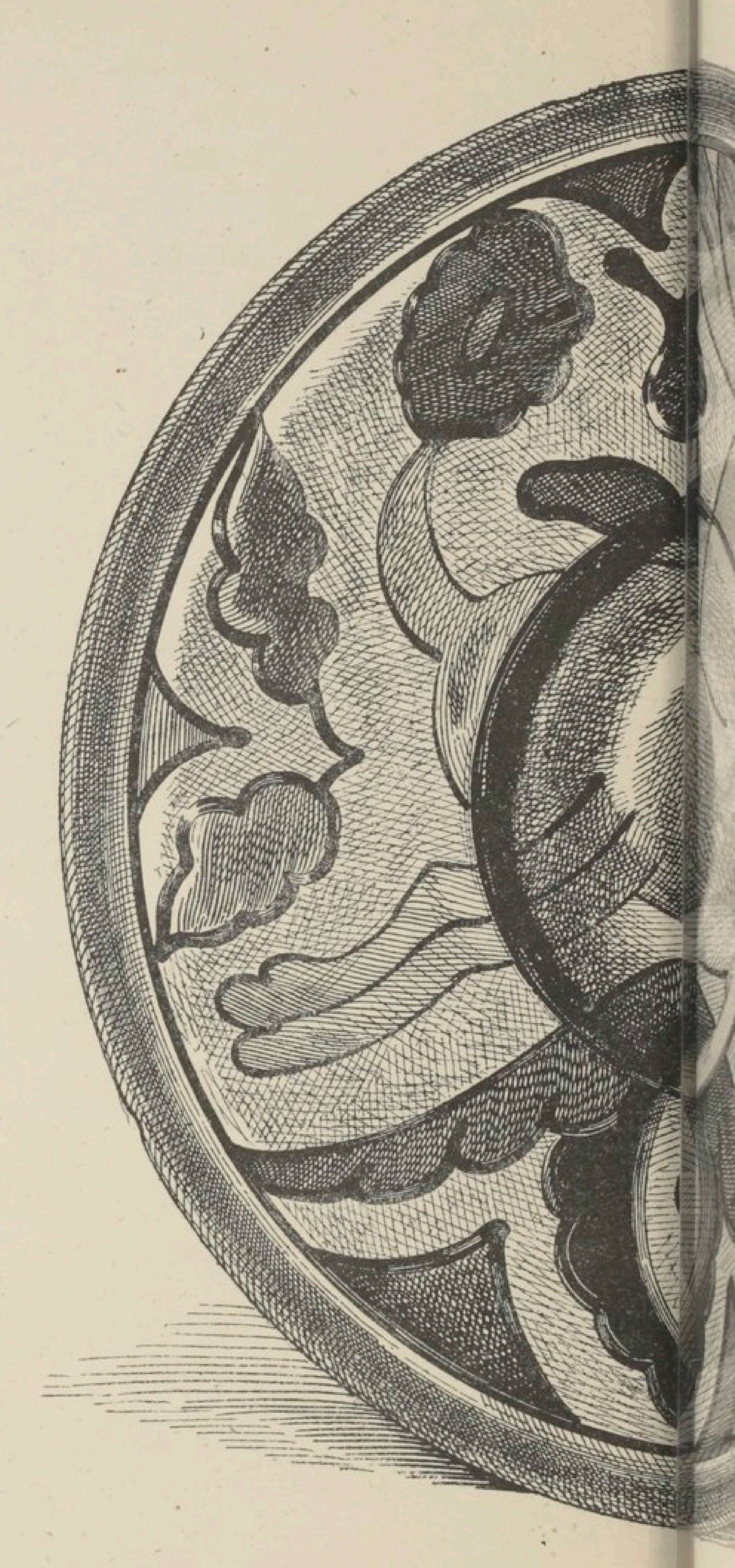
En 1875, un horloger de Yecla, résidant aujourd'hui à Elda, et qui s'intitule sur ses circulaires *el célebre Arqueólogo,* l'obtint du curé en payant trente duros pour blanchir l'église, et autant pour remplacer le bénitier. Les habitants de Hornos voulaient s'opposer à l'enlèvement du vase; cependant l'acheteur put l'emporter, aidé par l'*alcalde,* qui le fit escorter par deux hommes jusqu'à une certaine distance. Peu de temps après, il fut

acheté moyennant 30,000 réaux (7,500 fr.) par le musée, grâce à l'intervention du marquis de Orovio, alors ministre *de Fomento,* à qui le pays est redevable d'avoir conservé une pièce si intéressante [1].

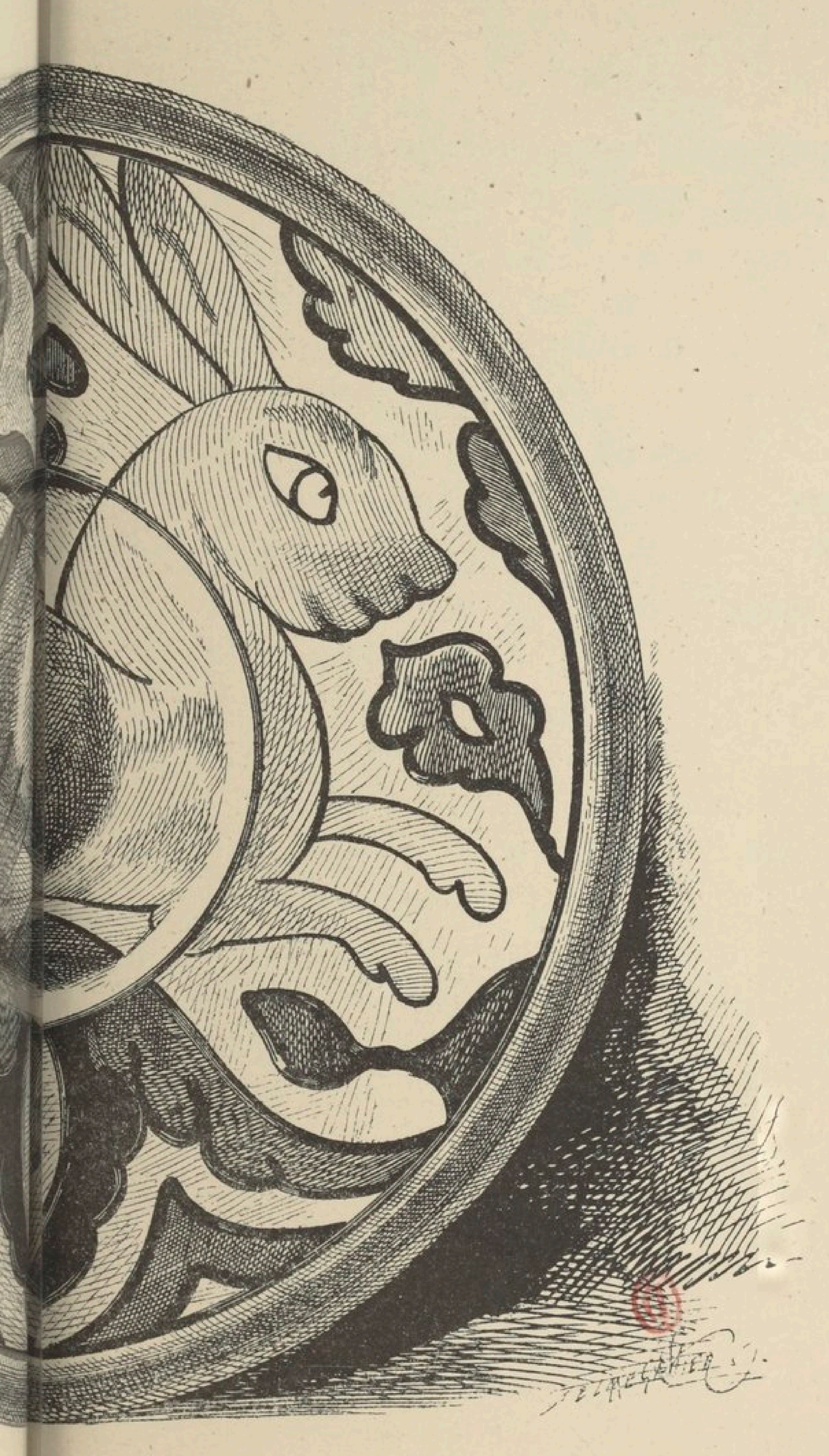
Un certain nombre de plats à reflets métalliques exposés au Trocadéro, et dont quelques-uns, croyons-nous, sont de la fabrique de Séville, ne nous ont rien révélé de nouveau. Il n'en est pas de même d'une autre pièce, très intéressante en ce qu'elle nous montre un type d'une fabrique dont les produits n'ont pas encore été signalés, et que nous allons faire connaître aux lecteurs de *l'Art,* à qui nous sommes heureux d'offrir cette primeur.

Nous voulons parler d'un plat rond, de 0^{m},35 environ, représentant un lion héraldique entouré de divers ornements. Ce plat étant placé trop haut pour que nous ayons pu en prendre un dessin, nous en reproduisons ici un autre à peu près semblable, qui fait partie de notre collection; nous avons exposé dans l'autre aile du Trocadéro un vase de même fabrique, orné de

1. Nous croyons de notre devoir de signaler charitablement aux amateurs certains vases, plats, etc., avec ou sans reflets métalliques, que des faussaires assez habiles nous envoient de l'autre côté des Pyrénées. — *Caveat emptor.*



Plat en faïence



…e del Arzobispo (xvie siècle).

…nt-Elme Gautier.

grandes lettres gothiques. Le South Kensington Museum possède également deux plats de la même fabrication, très bien décrits dans l'excellent *Catalogue of the maiolica... in the South Kensington Museum,* de notre ami M. C. Drury E. Fortnum, auquel nous empruntons ces lignes :

« N° 1159. PLAT. *Faïence émaillée.* Un basilic ou dragon, les ailes éployées; le dessin dont le contour n'est pas émaillé est rempli à l'intérieur de bleu, de vert et de jaune. Espagne, XVIe siècle. Diam. 15 pouces.

« C'est un curieux spécimen ayant l'apparence du sgraffiato ou faïence gravée d'Italie, mais fait en réalité par un autre procédé, sans l'emploi d'un « coulage » ou « engobe » de terre blanche. Le dessin semble avoir été d'abord tracé en manganèse sur l'argile cuite, puis rempli d'un fond d'émail blanc, de jaune, de vert et de bleu gris; le dessin peut alors avoir été retouché ou avivé avec un instrument de fer, et la pièce cuite ensuite. L'exécution est grossière, et il y a peu de trace d'influence moresque, sauf dans la forme de quelques feuilles et dans la disposition des couleurs. »

Ce qui précède s'applique également à un autre plat du musée de Kensington et à ceux, en très petit nombre, que nous connaissons chez

nos amis d'Espagne. Un de ces plats représentant un lion héraldique d'un grand caractère, et qui appartient à notre ami M. J. de Goyena, de Séville, porte au revers, en violet d'oxyde de manganèse, les deux marques suivantes, où se lit *P. Arzobispo*, et que nous donnons de grandeur naturelle (voir p. 67) : l'une nous apprend le nom de la fabrique; l'autre ne porte que les premières lettres. *Puente del Arzobispo* est une petite ville de la province de Tolède, à peu de distance de Talavera. On n'a, jusqu'à présent, signalé de cette fabrique que de vulgaires faïences du commencement du siècle; ses produits étaient cependant renommés autrefois. La place nous manquant pour de plus longs détails, nous nous bornerons à citer le passage d'un auteur qui écrivait en 1645, c'est-à-dire plus d'un siècle après la date des plats en question : « *Villa Pvente del Arçobispo*... Labra fino vidriado en cosa de ocho oficinas importando mas de 40 mil ducados. » Il y avait donc dans cette ville huit fabriques de faïence fine dont les produits s'élevaient à 40,000 ducats. Ceux des faïenceries, beaucoup plus connues, de Talavera de la Reyna, également au nombre de huit, s'élevaient à 50,000 ducats.

De cette dernière fabrique, la salle espagnole

nous a montré un vase à couvercle de faïence émaillée, orné d'imitations de marbres disposées en plusieurs zones ; des fruits et des feuillages forment les anses, et sur la panse se voit un écusson aux armes d'Espagne. Ce vase, qui a 1m,22 de haut, est plus remarquable par ses dimensions que par sa finesse, et nous aurions préféré quelque belle pièce du XVIe siècle, époque où les faïences de Talavera étaient très renommées.

La fabrique d'Alcora, fondée en 1727 par le comte d'Aranda, a produit de jolies porcelaines, dures et tendres, dont nous n'avons vu aucun échantillon remarquable au Trocadéro. Voici en revanche une très jolie coupe de faïence, imitant celles de Moustiers, et les surpassant peut-être en finesse. Elle représente, en couleurs variées, la famille de Darius aux pieds d'Alexandre, d'après Le Brun, et on lit au revers le nom du peintre *Soliva,* et celui de la fabrique : *Alcora-España.*

La fabrique du Buen-Retiro, qui succéda à celle de Capo di Monte, n'a été représentée à l'Exposition que par quelques porcelaines qui sont des imitations de celles de Sèvres et de Saxe.

Nous regrettons que l'Espagne n'ait envoyé aucun de ses verres émaillés, ou autres, déjà renommés aux XVe et XVIe siècles, et que l'on confond souvent, comme nos verres français,

avec ceux de Venise. Nous reproduisons (p. 69) comme un intéressant spécimen de cette verrerie peu connue, un grand verre (0^{m},50 de hauteur) orné d'émail blanc et d'or, qui nous appartient, et que nous croyons du premier tiers du XVIe siècle. Il rappelle beaucoup, par sa forme et par ses détails, un autre vase de verre, également de fabrication espagnole, que possède le British Museum. En attendant un travail que nous préparons sur ce sujet, bornons-nous à citer, parmi les fabriques les plus anciennes de la Péninsule : Cadalso de los Vidrios, Barcelone, Caspe et Mataro.

C'est à la capitale de la Catalogne, dont les verreries étaient, dès le XVe siècle, mises en parallèle avec celles de Venise, que nous attribuons l'aiguière si élégante de forme qui figure au commencement de ce travail.

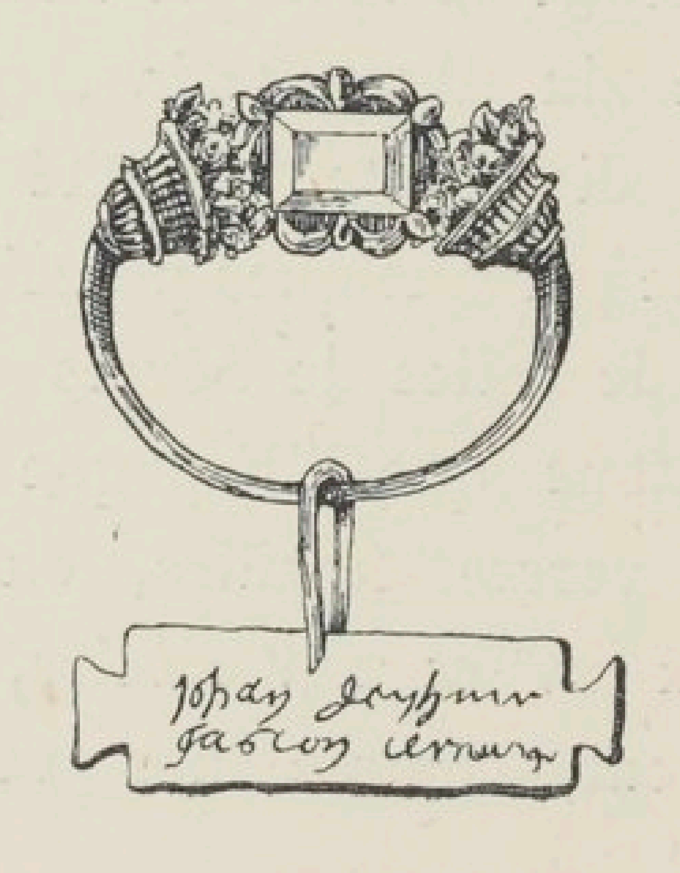


TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — TYP. PILLET ET DUMOULIN
5, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5





